Hecho el depósito que marca la Ley

Printed in Argentine
Impreso en la Argentina

SER

Revista de los Cursos del Profesorado de la Escuela Normal "Mariano Moreno" de C. del Uruguay

AÑO IV - 1965 - No. 4

Concepción del Uruguay (Entre Ríos) República Argentina

CURSO DEL PROFESORADO

Rector

Harry A. Calle

Vice Rector

Abel U. Mercado

Cuerpo Consultivo

Berta Lorenzón
Alberto J. Masramón
Roberto A. Parodi
Juan José Miró
Amalia A. de Seguí

Profesores

Castellano y Literatura

Calle Harry Adolfo
Izaguirre Héctor César
Izaguirre Crispina P. de
Lahitinar Nadislava
Parodi Roberto Angel
Rodriguez Miguel Angel
Masramón Alberto Jaime
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida Nelly G. de
Peano Lesto A.
Gonella Miguel Angel

Filosofía y Pedagogía

Calle Harry Adolfo
Chappuis Alicia A. de
Díaz Abal Héctor Alberto
Fleitas Elsa
Giqueaux Eduardo Julio
Gonella Miguel Angel
Laurencena Victor Tomás
Martín Nélida Nelly G. de
Montiglia María Victoria A.
Peretti Darío
Petrone Hugo César
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Masramón Alberto Jaime

Historia

Masramón Alberto Jaime
Gregori Miguel Angel
Macchi Manuel E.
Urquiza Oscar Fernando
Dachary Frank
Aste Lilia Alcira S. de
Vernaz Celia E.
Gonella Miguel Angel
Peano Lesto A.
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida Nelly G. de

Matemática Física y Cosmografía

Carulla Félix Omar
Duprat Leda Margot
Lombardi Gino
Lorenzón María Berta
Martinez Antonio Gabriel
Miró Juan José
Pascal Hugo Alberto
Pepe Miguel Angel
Rivero Blás Alejandro
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Martín Nélida Nelly G. de
Gonella Miguel Angel

INDICE

NOTAS Y COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE A DIFERENTES NIVELES DE CULTURA

por EDUARDO JULIO GIQUEAUX

Desde el punto de vista de la cultura arcaica, la muerte no es esencial al hombre, vale decir, no se instauró en el mundo junto con el hombre como una de sus características constitutivas, sino que sobrevino después, como consecuencia de un acontecimiento que sucedió a una cierta altura del tiempo. Numerosos pueblos salvajes, como bien lo ha probado James George Frazer, piensan que la muerte no existía al comienzo, cuando los hombres eran inmortales, y no se avienen a considerarla como un fenómeno indispensable para el buen funcionamiento de la naturaleza (1). Esta concepción no debe resultarnos sorprendente, si consideramos que en la religión judeo-cristiana, para no tomar más que un ejemplo, el hombre también era inmortal, pero a consecuencia de la violación de un tabú la muerte se constituyó en término de la vida humana.

El hombre se halla constituído tal como es actualmente - señala Mircea Eliade - porque una serie de acontecimientos han tenido lugar en el tiempo fabuloso de los comienzos, en el illud tempus; de la misma manera como el hombre moderno se quiere constituido por la historia, el hombre arcaico se declara el resultado de ciertos acontecimientos míticos (2).

Mientras el hombre moderno pueda explicar sencillamente la muerte desde un punto de vista fisiológico, el hombre arcaico tuvo necesidad de recurrir a los mitos para rendirse cuenta del origen de la muerte. Andrew Lang - el fervoroso representante de la escuela

1) J. G. Frazer: L'Homme, Dieu et L'Immortalité. Paris 1928, parte cuarta.
2) Mircea Eliade: Aspects du Mythe. Gallimard. Paris 1963.

antropológica - ha realizada una clasificación de diferentes tipos de mitos cada uno de los cuales, a su manera, explica de qué manera la muerte hizo su aparición sobre la faz de la tierra. Los redujo a cuatro:

1.– La muerte se instaura en el mundo por la violación de un tabú.
2.– La muerte es considerada como el castigo de una omisión.
3.– La muerte es el resultado de un error en el envío de un mensaje, o porque una empresa que debía vencerla ha fracasado, o porque un pacto entre la muerte y los dioses ha sido intervenido.
4.– La muerte es el resultado de un simple accidente.

A título de ejemplo, extraemos de la misma obra de Lang un mito relativo al origen de la muerte según los nativos de las islas los Banks: al comienzo los hombres eran inmortales; pero he aquí que miembros de las primeras generaciones acapararon todas las propiedades en sus manos, quedando los más jóvenes en la pobreza más absoluta. Para poner fin a este deplorable estado social, Qat, el autor de todas las cosas hizo llamar a Mate, la muerte. Esta habitaba cerca del cráter de un volcán, donde ahora existe una entrada del infierno, Panoi, como lo llaman los melanesios. La muerte vino e hizo una gran fiesta funeraria. Después, Tangaro - el fuego - es enviado para averiguar por qué camino ella retornará al infierno, de manera de permitir a los hombres la posibilidad de evitar este camino en el porvenir. Cuando la muerte retorna a su morada, Tangaro observa minuciosamente el camino que ella recorre, pero a su regreso Tangaro señala a los hombres la ruta, no como el camino del infierno - a los efectos de evitarlo - sino como el del cielo. Desde ese momento, en consecuencia, los hombres siguen el camino de mate y son conducidos así a la muerte, que se instaura entre los hombres por la funesta equivocación de Tangaro (1).

Estos hechos demuestran que el problema de la muerte atrajo a atención del hombre desde los albores de la racionalidad humana. Quizás encontremos la explicación de este fenómeno en que "la muerte constituye el fracaso irremediable e inevitable de todo esfuerzo por hacer de la condición humana un estado estable e inmutable. Ella es, por su aspecto negativo, la manifestación más impresionante del devenir, el cambio de estado más evidente. Este acontecimiento es la amenaza por excelencia a toda regla de existencia humana; es, de todos los "pasajes", el más angustiante" (2). Y constituyó un motivo de explicación

1) Andrew Lang: La Mythologie. A. Dupret éditeur. Paris 1.886
2) Jean Cazeneuve: Les Rites et la Condition Humaine. Paris. 1958; pag. 136.

tanto para el hombre arcaico como para el hombre actual. Indudablemente, cuando en medio de nuestra agitada vida nos detenemos un instante a considerar la idea de la muerte - cualquiera sea el motivo que nos induzca a ello - lo hacemos, a no dudarlo, con nuestra mentalidad de occidentales del siglo XX. Y es natural que así sea. Vale decir, consideramos la muerte como el fin de la existencia humana individual: con ella, todo se termina para nosotros en tanto habitantes de este mundo, en el cual - según lo ha enseñado el historicismo y lo confirma día a día la experiencia - se vive sólo una vez y el tiempo transcurrido jamás puede recobrarse. Recuerdo en este instante una expresión de Alfred Stern, y aunque creo haberla ya citado en otra parte, la retomo porque la juzgo sumamente ilustrativa con respecto a lo que se acaba de afirmar: "El mundo histórico ha sido siempre un mundo en el que los acontecimientos son irreversibles, donde ningún daño puede ser enteramente reparado y donde ningún individuo ni ninguna nación puede vivir más de una sola vez" (1). La muerte adquiere así para el hombre de nuestros días un carácter dramático, carácter que se acentúa a medida que vamos cobrando una conciencia más clara de nuestra impotencia frente a ella, y la existencia, al final de cuyos días sabemos que se encuentra, se torna trágica y agónica. Trágica en el verdadero sentido, revelado por Schelling cuando comenta el Prometeo de Esquil : "La suerte del hombre y del mundo" es, por su naturaleza, trágica, y todo lo que acontece de trágico en el mundo no es más que una de las variaciones sobre el único gran tema que se renueva continuamente; el acto al cual se remonta todo sufrimiento no se ha cumplido una vez, sino que se ha cumplido siempre y eternamente; pues lo que "no envejece jamás", no es, contrariamente a lo que piensa uno de nuestros poetas, "lo que no se ha producido jamás" sino lo que se ha producido siempre y se produce eternamente" (2). Es que por extraña paradoja, la muerte es lo único que existe siempre, la muerte es lo que no muere. De ahí que el hombre moderno -acuciado en grado extremo por su conciencia histórica - consienta difícilmente en mirarla de frente, y en cambio multiplique sus esfuerzos para salir del tiempo histórico y evitar de este modo desembocar en la aniquilación personal. Mircea Eliade ha ilustrado con algunos ejemplos como se concretan estos intentos que el hombre realiza por fugarse de la historia, evitando una clara con-

1) Alfred Stern: La Filosofía de la Historia y el Problema de los Valores. Bs. As Eudeba. 1963. pag. 52.-
2) Schelling: Introduction à la Philosophie de la Mythologie. Paris 1946. Tomo II, P. 262.

ciencia del transcurso del tiempo: la lectura, el cine, etc., a lo que yo agregaría que muchas veces se recurre a la bebida, a las drogas y al sueño para anular de un modo efectivo toda conciencia de temporalidad. "Se adivina en la literatura -escribe Eliade-, de una manera más fuerte todavía que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de tener acceso a otros ritmos temporales que aquel en el cual se está obligado a vivir y a trabajar... Como sería de esperar, es siempre la misma lucha contra el Tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del "Tiempo muerto", del Tiempo que aplasta y que mata" (1) Sin embargo, aún así considerada, la salida no se opera más que por un movimiento dialéctico de la conciencia. Veamos un ejemplo: quien asiste a una representación teatral o cinematográfica, vive una suerte de "tiempo concentrado", ya que un film puede deslizar ante sus ojos la vida de un personaje desde su nacimiento hasta su muerte; pero aunque se viva un tiempo enteramente otro que el tiempo histórico, eso no impide que, quién asistió a la representación, abandone la sala "dos horas después" de haber entrado. Lo que equivale a decir que a pesar de haber vivido otro tiempo cualitativamente diferente, no ha podido sustraerse o anular en decurso del tiempo histórico, aunque concentrado en el espectáculo no haya tenido conciencia del mismo. Se diría que es la conciencia, en un movimiento dialéctico, la que juega sobre dos planos diferentes, y que si bien puede vivir el tiempo cronológico o histórico sustrayéndose a cualquier otro, viviendo "otro tiempo" no puede escapar al primero, aunque este no transcurra en la claridad de su conciencia. En consecuencia, la salida del tiempo operada por la lectura, el cine, el teatro, el sueño, etc., es una salida inmanente, que de ningún modo puede ayudar al hombre en su lucha contra el Tiempo, ya que conocemos el desenlace aún mucho antes de que esta comience.

Esta angustia provocada por el transcurso del tiempo, que conducirá inevitablemente a la muerte (de muchas cosas puede dudar el hombre, salvo de que ha de morir un día -Heidegger asegura que el ser del hombre es precisamente un ser para la muerte) se agudiza aún más en quienes no profesan ideas religiosas y, por consiguiente, carecen del balsámico consuelo que significa perpetuarse -de un modo o de otro- en un más allá que está después de la muerte y por lo mismo, después de la historia. Por este motivo más de una vez se ha puesto en tela de juicio el existencialismo de Gabriel Marcel, pués una filosofía de la angustia que al mismo tiempo ofrezca la esperanza de

1) Mircea Eliade: ob. cit. pag. 232.

un más allá, en cierto sentido deja de ser una filosofía de la angustia -ya que resuelve el mismo problema planteado por la angustia- y se convierte en una filosofía de la esperanza. Pero podría acurrir que la misma idea del "más allá" no fuera más que un producto de la actividad espiritual humana, una forma no siempre enteramente conciente de prometerse a sí misma la posibilidad de continuar la existencia después de la muerte. Pero de todas maneras carecemos de pruebas decisivas en este sentido. Y en todo caso, podríamos señalar que la idea de un más allá es prácticamente universal.

Pero la angustia ante la muerte, fué diversamente experimentada por el ser humano a través de las diversas épocas y niveles culturales. Aunque es posible señalar, tanto en el hombre arcaico como en el hombre actual, el mismo esfuerzo por salir del tiempo, aunque por diferentes medios y lo que es más significativo, por diversos motivos; pero difícilmente el hombre arcaico considera la muerte como el fin de la existencia. "Un gran número de tribus finesas y altaicas -escribe Max Müller citando a Castren (Lecciones de Mitología Finesa, pag. 119)- abrigan la creencia de que la muerte, cuyo pensamiento les aterroriza, no destruye enteramente la existencia individual. Y aún los que no creen en la vida futura, practican ciertas ceremonias que prueban su fe en la existencia de los difuntos aún más allá de la muerte. Toman alimentos, vestidos, bueyes, cuchillos, eslabones, calderas, trineos, y depositan estos objetos sobre sus tumbas" (1). Pero el propósito que persigue el hombre arcaico por medio de la repetición de los gestos arquetípicos, es volverse contemporáneo de las hazañas que los dioses, los antepasados míticos o los héroes han realizado in illo tempore, y de distinguir así lo 'real", lo que existe de una manera absoluta y que se revela como fijo y durable en el acaecer universal: estos modelos arquetípicos mantienen despierta la conciencia de otro mundo, de un más allá, mundo divino de los antepasados (Mircea Eliade, Aspects du Mythe). "Este mundo" trascendente" de los Dioses, de los Héroes y de los Antepasados míticos es accesible porque el hombre arcaico no acepta la irreversibilidad del Tiempo. Nosotros lo hemos a menudo constatado: el ritual anula el Tiempo profano, cronológico, y recupera el Tiempo sagrado del mito... La rebelión contra la irreversibilidad del Tiempo ayuda al hombre a "construir la realidad" y, por otra parte, lo libera del peso del Tiempo muerto, le da la seguridad de que él es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y de recrear su mundo" (2).

1) Max Müller: La Ciencia de la Religión, Albatros, 1945 pag. 71
2) Mircea Eliade' ob, cit, pag. 172,

Un ejemplo ilustrativo en el sentido de que el hombre primitivo no considera a la muerte como capaz de aniquilar la existencia individual, podemos tomarlo de los canacos, es decir, los habitantes de las islas del Pacífico -melanesios y polinesios- en base a las observaciones realizadas por Maurice Leenhardt, misionero que ha convivido durante largos años con ellos, hablado su propia lengua, y que ha recogido en varios libros, cuyo conocimiento se hace indispensable para quien desee abordar ciertos problemas relativos a la mentalidad de los primitivos. A través de las páginas de su magnífica obra Do Kamo, que siguiremos durante algunos instantes, Leenhardt ha podido establecer que la existencia tiene, para el canaco, dos aspectos absolutamente diversos, uno visible y otro invisible, pero que de ningún modo -como veremos- pueden asimilarse a lo que nosotros designamos con las expresiones "estado de viviente" y "estado de mortal": para ellos no existe oposición entre lo vivo y lo muerto, sino simplemente una transición. En Melanesia, encontramos los muertos mezclados con los vivos. Una vez que el canaco ha cesado de vivir, se convierte en cadaver-dios y es temido en tanto dura el proceso de descomposición de su cuerpo, muchas veces acelerado por medio de recursos artificiales como la sumersión, incineración, etc. Esta nueva dimensión ontológica exige, como es natural suponerlo, que se precisen las nuevas relaciones con respecto al habitat y a la sociedad. Después de haber transcurrido tres o cuatro años de la muerte, finaliza el duelo y los canacos comienzan a bailar para expresar su alegría por el hecho de que "el difunto está, de ahora en adelante, en la morada donde se unirá a las danzas sin fin de los dioses" (Do Kamo pag. 46-47) Pero este hecho no significa de ningún modo que el difunto rompa definitivamente sus relaciones con la sociedad; solamente es su papel con respecto a ella lo que cambia. Por quedar sin cuerpo, el difunto no debe confundirse con un muerto, sino que debe ser interpretado simplemente como un desafectado a la sociedad, como un "defunctus". "Defunctus" quiere significar inactualidad social. Un loco, por ejemplo, que entraña gran peligro para la comunidad porque con sus actos inconscientes puede provocar la violación de un tabú, es separado de aquella y por consiguiente tambien sus actos quedan neutralizados; en dos palabras, se lo convierte por medio de un ritual en un "defunctus", pero de ninguna manera en un muerto, en el sentido en que nosotros entendemos esta palabra, ya que el susodicho desequilibrado continuará existiendo, ahora sin implicar riesgo alguno.

Conviene señalar que todo "defunctus", debe ser reafectado a la sociedad bajo nuevas condiciones (que se desprenden lógicamente de su nuevo estado), es decir, se lo debe convertir en un "refunctus".

Para ello, lo primero que hay que hacer es encontrarle un nuevo lugar en el espacio. Esto equivale a decir que los canacos reconocen un habitat de los vivos y otro de los difuntos: las rocas y los troncos de árboles quedan consagrados a estos últimos (1) y allí se les levantan su altares, allí se los consulta, allí puede observarse paso a paso cómo se efectúa y culmina todo el proceso de deificación y el bao (expresión que designa el dios melanesio), que es ahora trascendente a la sociedad, la domina y al mismo tiempo asegura su existencia, en otras palabras, toma la forma de un dios. La sociedad se halla compuesta, en consecuencia, de vivos y de dioses, que se encuentran en permanente comercio.

Pero lo que resulta de un verdadero interés constatar es que, aunque un hombre esté realmente muerto, para el melanesio sigue viviendo: "la lengua melanesia no contiene término alguno que traduzca con precisión el verbo morir. No se muere. Sólo se está en un estado diferente según se goce de salud o se esté en estado de transición" (Do Kamo, pag 52). Como podemos apreciar, en Melanesia se hace de todo punto de vista imposible concebir la muerte a la usanza nuestra, pues es imposible reducir a uno la idea de muerte y la de aniquilación. La muerte no es de ningún modo, a sus ojos, la nada: "la nada es para él, a lo sumo, una negación social, que no participa en forma alguna de la idea que el canaco se hace de la muerte" (Do Kamo, pag. 54).En este sentido debemos acordar que Mircea Eliade tiene absolutamente razón cuando afirma. "La angustia delante de la nada de la muerte parece ser un fenómeno específicamente moderno. Para todas las otras culturas no europeas, es decir para las otras religiones, la muerte no es jamás sentida como un fin absoluto, como la nada: la muerte es más bien un rito de pasaje hacia otra modalidad de ser, y es por eso que ella se encuentra siempre en relación con los simbolismos y los ritos de iniciación, de renacimiento o de resurrección. Esto no quiere decir que el mundo extraeuropeo no conocía la experiencia de la angustia delante de la muerte; la experiencia está ahí, por cierto, pero ella no es absurda ni inútil; al contrario, es valorizada al más alto grado, como una experiencia indispensable para alcanzar un nuevo nivel de ser. La muerte es la gran iniciación. Pero para el mundo moderno la muerte está vaciada de su sentido religioso, y es por eso

1) Según refiere Addison, en los indígenas de Senegal y de Tanganyka, de la Australia Occidental y de la Nueva Guinea, los árboles se consideran una residencia favorita de los fantasmas (J. T. Addison: La Vie Après la Mort dans les Croyances de l'Humanité, Payot, Paris, 1936, pag. 22).

que ella es asimilada a la nada; y delante de la nada el hombre moderno está paralizado" (1). Y, especialmente referida al canaco -según señala Leenhardt- la muerte es un simple cambio de existencia, que muchas veces es deseado en el intento de hallar condiciones más favorables para su vitalidad psíquica. Esta concepción que el melanesio se forma de la muerte, permite explicar el suicidio no como un intento por cerrar definitivamente los ojos a las cargas de este mundo, al peso de la historia, o como el fin de una existencia individual y al mismo tiempo como el fin del mundo en tanto mundo representado por esa conciencia individual, sino como la búsqueda de una nueva existencia, trascendente al mundo y, por lo mismo, fuera del alcance de sus limitaciones, pero siempre en relación con él El canaco, que a través del suicidio cambia su condición de vivo en bao, busca "en la muerte un medio de perseverar su ser; de afirmarlo con mayor eficacia de lo que las condiciones de este mundo les permitían; de restituirle no un rol sino el rol que había perdido en esta sociedad; un rol temible por desarrollarse sobre el plano trascendente contra el cual la sociedad se torna impotente" (Do Kamo, pag. 58). Como bien lo ha probado Leenhardt, la realidad en que vive el canaco es una realidad mítica, y sólo a través de ella es posible superar o simplemente renunciar a los dualismos vida-muerte, animado-inanimado, si-no, etc, dualismos que se encuentran en la base misma de nuestra civilización Pero de todo ello, debemos retener para el interés de nuestros propósitos, que la muerte no es considerada como el fin de la existencia individual, como lo opuesto a la vida y por lo tanto como aquel estado de anulación del ser que es necesario rehuir o al menos dilatar su advenimiento en la medida en que sea posible, sino simplemente como un cambio de nivel existencial.

Tal vez convenga agregar que la muerte, jamás es considerada entre los primitivos como obedeciendo a causas naturales (Lévy-Bruhl: La Mentalidad Primitiva, pag. 37 y sigs.), y los salvajes recurren muchas veces -como lo hemos destacado al principio- a la creación de mitos para explicársela (Andrew Lang: La Mythologie, pag 196 y sigs.). Normalmente, estiman que la muerte es obra de espíritus malignos, maleficios, de la magia, etc. - Lévy-Bruhl escribe (citando a A. W. Howitt: The Natives Tribes of South Australia Aborigines, pag. 49): "Pueden imaginar la muerte por accidente aunque atribuyan casi siempre el resultado de lo que nosotros llamaríamos accidente, a los efectos de una magia malhechora. Conocen muy bien la muerte

1) Mircea Eliade: Mithes, Rêves et Mystères. Gallimard, Paris, 957, pag. 66.

violenta, pero aún cuando son testigos de ella, creen, en la tribu cerca de Maryborough (Queensland), que si un guerrero es muerto de un lanzazo durante una de sus combates rituales, es porque ha perdido su habilidad para detener o evitar la lanza, por efecto de la magia malévola de un miembro de su propia tribu. Dudo que en parte alguna de Australia, los indígenas hayan concebido la posibilidad de la muerte simplemente por enfermedad". Albert Schweitzer nos proporciona un testimonio elocuente en este mismo sentido: "Mientras nosotros atribuimos la muerte de un hombre a una causa natural, los indígenas están inclinados a buscar la explicación en un sortilegio practicado contra él. Por esta razón, muy a menudo la familia del difunto se cree obligada a averiguar, apenas enterrado el muerto, el o los autores del sortilegio del cual (él) habría sido la víctima. A este efecto, ella se dirige a un hechicero, al cual confiere el poder de descubrir a los culpables. Aquellos que él designa, están obligados a beber un brebaje en el cual ha mezclado veneno. Si este produce su efecto sobre ellos, son juzgados culpables" (1). A todo esto podemos sumar un valioso testimonio de Frazer, cuando dice: "Numerosos salvajes no se satisfacen creyendo en una vida más allá de la muerte; están persuadidos que los hombres no morirían jamás sin los maleficios de magos y brujos que vienen a tronchar prematuramente el hilo de su existencia" (2)

La historia nos muestra al pueblo egipcio como a una de las civilizaciones de la antigüedad más firmemente convencidas en la vida después de la muerte, es decir, la vida de ultratumba. El célebre historiador Kurt Lange, al referirse a las civilizaciones egipcias predinásticas llamadas primera y segunda civilización negadianas, de las cuales los arqueólogos han desenterrado algunos de sus muertos depositados en la tierra entre los años 5.000 y 3 000 A. C, pasa revista a algunas de las características más salientes de tales cadáveres disecados, deteniéndose un momento a considerar la posición que observaban los muertos de la segunda civilización en sus tumbas (posición del embrión humano en el seno materno). Lange descarta una relación de sentido entre la posición de los muertos y la forma embrionaria, y bosqueja dos posibles razones como causa de tal posición: en primer lugar, postura de defensa contra el frío; en segundo lugar, el menor volumen que el cadáver presentaba así dispuesto, eximía de cavar una tumba

1) Albert Schweitzer: Histoires de la Forêt Vierge. Paris. 1955. pag. 84.
2) James George Frazer: ob. cit. pags. 263-264.

más grande, gran ventaja si se tiene en cuenta el carácter pedregoso del suelo (1). Sin embargo, tales explicaciones no nos parecen suficientemente satisfactorias, más aún si tomamos en consideración todo el simbolismo de la Tierra Madre, que recibe nuevamente a sus hijos en una posición igual a la que tenían antes de nacer para devolverlos algún tiempo después nuevamente a la vida, simbolismo que descansa sobre bases mejor confirmadas. Como lo ha puesto inmejorablemente de manifiesto Mircea Eliade en su estupendo Tratado, "antes que las causas fisiológicas de la concepción fuesen conocidas, los hombres pensaban que la maternidad era debida a la inserción directa del niño en el vientre de la mujer"... "lo que es primero, es la idea que los niños no son concebidos por el padre sino que, a un estudio más o menos avanzado de su desenvolvimiento, ellos venían a tomar lugar en el vientre maternal como consecuencia de un contacto entre la mujer y un objeto o un animal del medio cósmico circundante". El padre quedaba así rezagado a un plano posterior en lo que atañe a su intervención causal en los nacimientos. Esta simple relación formal de parentesco entre el padre y el niño, se encuentra claramente expresada en el lenguaje melanesio, como lo ha demostrado Leenhardt, pues cuando el canaco dice "madre-mi" y "padre-de-mi", quiere expresar dos relaciones absolutamente diferentes, dos distancias diversas: estas dos fórmulas "indican claramente el lazo que me une a mi madre y el lazo diferente que me liga a mi padre y tornan concreta la relación que implican estos lazos" (Do Kamo, pag 23). Con respecto a la segunda expresión, la preposición interpuesta entre el nombre y el pronombre refleja en el lenguaje una mayor distancia en la relación. Pero lo interesante es notar que Eliade llama la atención sobre el hecho de los entierros "bajo la forma de embrión", práctica que es posible encontrar, como verémos enseguida a través de algunos ejemplos y testimonios, muy difundida en las culturas agrícolas: "se da al cadáver una forma embrionaria, a fin de que la Tierra-Madre pueda devolverlo al mundo una segunda vez', (2). Y aún: "Semeja tes a los granos enterrados en la matriz telúrica, los muertos esperan su retorno a la vida bajo una nueva forma" (3). Y quizás sería conveniente agregar aún esto: "Así se puede hablar de una visión optimista de la muerte, porque la muerte es considerada como un retorno a la Madre, una reintegración provisoria en el seno materno. Es por esto

1) Kurt Lange: Pirámides, Esfinges y Faraones, cap. 1°.
2) Mirce Eliade: Traité d'Histoire des Religions. Paris, Payot, 1964, pag. 217
3) Mirce Eliade: Id. pag. 295.

que encontramos desde el neolítico el entierro en posición embrionaria: los muertos son depositados en la tierra en la actitud de embriones, como si se esperara que vuelvan sin pérdida de tiempo a la vida" (1). Eliade ha podido demostrar cómo en todas las concepciones míticas y legendarias que derivan la raza humana de la especie vegetal, la muerte no es concebida sino como un retorno al estado de "semence", como un reintegro en el seno de la matriz universal, en la fuente de la vida y, por ello, considerada simplemente como un cambio de nivel o de modalidad existencial. El mencionado profesor rumano, ha señalado la relación que vincula esta concepción con el simbolismo de la Tierra-Madre. Pero lo que interesa relacionar aquí, es la posición de los muertos encontrados en las tumbas de la segunda civilización negadiana -según refiere Lange- con la posición en que los muertos son devueltos al seno de la Tierra-Madre para esperar su segundo nacimiento. A la luz de esta comparación se hace posible, a nuestro juicio, proporcionar una explicación adecuada a la posición de los muertos en las tumbas mencionadas.

Pero, por otra parte, es posible rastrear mucho más atrás en el tiempo esta costumbre, que parecería extenderse hasta el paleolítico. Tenemos por ejemplo, el testimonio de Fernand Nicolay: "Las más antiguas sepulturas exploradas son del período paleolítico; ahora bien, lo que caracteriza el modo primitivo de inhumación, es la actitud especial dada al cuerpo del difunto: las piernas estaban replegadas sobre ellas mismas, y los brazos, cruzados por atrás, servían de apoyo a la cabeza, como en el sueño. Por medio de ligaduras todavía reconocibles, el cuerpo se encontraba mantenido en esta posición replegada. Así dispuesto, el difunto era, ya ubicado bajo bóvedas o anchas lozas, recubiertas asimismo de otro vaso más grande todavía; todo con el objetivo manifiesto de conservar los despojos del muerto en vistas de una resurrección ulterior" (2) Cuando el profesor Herbert Wendt narra el descubrimiento del hombre de Combe-Capelle realizado por Otto Hauser, señala que "descubrieron un esqueleto en cuclillas, adornado de conchas y rodeado de artefactos del auriñaciense, que acusaba claras huellas de haber sido atado" (3). Otro tanto puede decirse del descubrimiento del "fósil de Oldoway", realizado por uno de los ayudantes negros del paleontólogo alemán Juan Reck: "era un esqueleto coloreado de rojo (la extensión del presente trabajo nos

1) Mircea Eliade: Mythes, Rêves et Mystères, pag. 252.
2) Fernand Nicolay: Histoire des Croyances, Tomo III, pag. 121.
3) Herber Wendt: Tras las Huellas de Adán, Barcelona, 1962, pag. 421.

impide extendernos sobre la aún tan discutida presencia de este color en los esqueletos prehistóricos, como asimismo de considerar algunas de las teorías relativas a las ataduras cuyas huellas son muchas veces fácilmente reconocibles en los esqueletos), enteramente conservado, que descasaba en una tumba en posición acurrucada" (1). Según el testimonio de otro antropólogo, el profesor de la Universidad de Utrecht (Holanda) G. H. R. von Koenigswald, "nada conocemos respecto al culto de los difu tos con anterioridad al hombre de Neanderthal. Todos los hallazgos javaneses del grupo de Meganthropus y de Pithecánthropus proceden de sedimentos fluviales, en los cuales quedaron incluídos por circunstancias fortuitas, lo que no permite establecer ninguna conclusión. El hombre de Pekín no parece haber enterrado a sus muertos, siendo al parecer el hombre de Neanderthal el primero en practicar los enterramientos. Los clásicos esqueletos de Le Moustier y de la Chapelle-aux-Saints yacían en posición durmiente; el neanderthalense de La Ferassie presentaba ya la posición encogida con las piernas dirigidas hacia arriba, posición muy difundida en épocas más recientes y que podemos encontrar todavía en la Edad del Bronce y en la antigua Edad del Hierro, en Europa" (2). Consideramos que sería inútil para nuestros propósitos, ahora que estamos en posesión de los hechos fundamentales, seguir multiplicando los ejemplos; es necesario no obstante tener sumo cuidado con las conclusiones que suelen sacarse muchas veces en forma apresurada y sin haber realizado un prolijo examen de las diferentes opiniones que los estudiosos han proporcionado al respecto, pues en la mayor parte de los casos, la posición de tales enterramientos no significa otra cosa que la creencia en la posibilidad de un nuevo nacimiento. No obstante hemos debido recoger un número considerable de ejemplos y testimonios, porque de ellos depende en última instancia la menor o mayor universalidad de nuestras conclusiones. Pero aquí se hace indispensable agregar un detalle de importancia capital: muchos de estos esqueletos han sido encontrados en compañía de ciertos objetos que indicarían claramente el convencimiento de que el muerto iniciará una nueva vida: estos objetos varían desde los alimentos hasta las armas. Los mismos muertos de la segunda civilización negadiana anteriormente aludidos fueron hallados en compañía de diferentes objetos: ungüentos, bálsamos para realizar "la toilette" habitual, alimentos colocados en vasijas de barro, etc. (K. Lange, 28). Y esta costumbre de enterrar

1) Herbert Wendt: Tras las Huellas de Adán. Barcelona 1962. pag. 449.
2) G. H. R. von Koenigswald: Los Hombres Prehistóricos. Barcelona. 1960, pag. 184.

los muertos con algunas de sus pertenencias y alimentos, parece haber comenzado en el neolítico. J. T. Addison, en su obra ya citada, señala: "La arqueología nos enseña que, desde el comienzo de la edad neolítica, los hombres primitivos enterraban con sus muertos los alimentos y la bebida, armas y ornamentos. En las grutas sepulcrales de Aurignac (Haute-Garon e). fueron encontrados esqueletos que tenían a su lado armas de piedra groseramente pulidas. En la antigua Micena, quince siglos antes de nuestra era, las tumbas encerraban cantidad de alhajas y artículos de toilette, armaduras y vasijas de barro, vasos de metal. En toda la extensión de la Europa céltica, se desentierra de las tumbas una profusión de bienes funerarios: armas y carros, utensilios y monedas" (1).

Llegados a este punto de nuestras consideraciones, estamos ya en condiciones de obtener una conclusión: de todo lo argumentado, parecería posible concluir que la muerte no ha sido considerada siempre como la finalización de la existencia, ya que para el hombre arcaico, y aún para el primitivo de nuestros días, ella parece simbolizar antes bien una transición, o si se prefiere, un cambio de nivel existencial. A esto debe agregarse el hecho de que numerosas culturas, especialmente las culturas agrícolas, disponían sus muertos en la tierra de una manera que indicaba claramente su situación de esperar un nuevo nacimiento. Por lo tanto, y esto es válido para ambas, la muerte no es de ningún modo concebida como el término de la vida sino como la condición forzosa para el comienzo de otra. Por eso Eliade ha podido decir que el horror a la nada de la muerte aparece como una manifestación característica de los tiempos modernos, y los argumentos que se encuentran en la base de tal afirmación no son difíciles de localizar: el hombre arcaico, instaurado en medio de una concepción cíclica del tiempo, consideraba los acontecimientos como infinitamente repetibles y recuperables; pero una vez que el hombre ha descubierto la irreversibilidad del tiempo ahora linealmente considerado, todos sus esfuerzos o por lo menos gran parte de ellos, están destinados a procurar una salida del mismo, constituyen un intento por anular el devenir histórico y evitar de este modo desembocar en la nada de la muerte.

1) J. T. Addison: La Vie Apres la Mort dans les Croyances de l'Humanité, p. 26.

Para SER

"Toda la dulzura del mundo..."

Oyendo una canción pastoril, así titulada, sin historia y sin autor, compuesta en el valle del río Amarillo, casi enseguida de una gran inundación y frente a los carros de la guerra.

Toda la dulzura del mundo...
Por qué esa melodía acariciando así las brumas
que oscurece, ya, el frío?

Toda la dulzura del mundo...
La voz, entonces, un junco, bajo el viento sin nadie...
y quiere, aún, la sombra?

Y hacia quién el suspiro por encima de la colina que ha perdido
la esquila?

Olvidó, acaso, él,
Olvidó,
que en el país no se comía, y estaba, ahora, de "luto",
de "luto", en seguida,
casi en seguida, de que lo despidiera como una lima el Amarillo?

Se dirige, tal vez,
a lo que, naturalmente, no sabe, todavía,
pero siente
en el extremo de sí, o en el lugar, quizás del ala y del escalofrío,
o en ese azul que resiste
y que no sabe, tampoco, qué es lo que sube, qué...
hasta tanto no destila
una gota sobre la nieve?

Toda la dulzura del mundo... toda la dulzura...
o toda la dulzura del rocío que no llora lívidamente, aún,
en un silencio de jade, arriba?

Toda la dulzura del mundo...

O son acaso, el aire y el agua los que, crepuscularmente, se modulan,
y se libran en ese hábito
para redimirse, en un minuto, de los filos y las avenidas,
y dar a respirar y a beber, así,
hasta la asfixia y a la sed de la eternidad misma,
toda la dulzura del mundo?

JUAN L. ORTIZ

Paraná, Junio de 1965.

Para SER

Estas "Tipas"

Si,
yo también adoro las sombras,
oh, Ianisaki Junichiro...
Las sombras...
esa detención de los secretos de la penumbra, no?
en una ceniza de pedrerías
que quemara, no? el baile de unos geniecillos...
esos abatimientos de párpados
o esa profundidad de aleros o esas serpentinas que vacilan
hacia estanquecillos de misterios...

Yo también adoro las sombras
contra el "hada de Dufy", ay, que han llevado hasta agredir
a la noche misma
que quería sólo girar bajo las medidas que le abrían, arriba,
los suspensos de las islas...

Y así mismo las adoro
porque no dejan de devolvernos, aéreamente, al mar,
cuando lo solemos perder
tras las banderillas del día...

Las adoro, cierto,
pero estas "jerarquías" de abril
que en la media tarde fluyen, fluyen de las "tipas"
y permanecen a la vez,
se vuelven, una mirada que sería la de las diecisiete mismas
otro celeste para ellas...

Oh, si quedara,
madurando, dónde? lo que ya no seríamos,
un descendimiento de "espíritus"
y se pudiera dar, como un presentimiento, a quienes lo hubiesen menester
desde el "río que no inmuniza", aquí,
o desde esas manos que llamean en lo invisible, aquí...
si se les pudiera dar, siquiera,
mas naturalmente, tal el infinito que respirarán,
siquiera, unos minutos de estos míos,
o de esta eternidad, mejor, que no termina, no, de asumir
la cabellera de las "tipas" .

JUAN L. ORTIZ

Paraná, Junio de 1965.

VINCENT VAN GOGH
GENIALIDAD Y DEMENCIA

por LUIS GONZAGA CERRUDO

"El hombre, como ser humano, es el total de su personalidad y enfermedad y con ello, más de la suma de las partes", ha dicho Lao-tse.

Este es el caso de Vincent Willem van Gogh.

Para comprender su obra, en la altura de la celebridad que hoy le acompaña, debemos seguir cronológicamente las irregularidades de su existencia, dejándonos llevar por el ritmo de su oleaje interior; aceptar la potestad de sus vientos psíquicos y discernir entre ellos, las vigilias que ordenaron su vocabulario plástico.

Llegaremos así, a través de los negros espacios donde se escondía la razón, a la evasión creadora, al cauce iluminado en el que expresa las fugitivas confesiones de su arte incomparable.

Nacido con el estigma de la demencia - debemos pensarlo así ya que desde la infancia acusa desviaciones en ese orden- éstas, aunque temporales, habrían de intensificarse con el transcurrir de sus años, hasta el paroxismo de un desesperado final.

Pero, esas oscilaciones, aquel pendular entre la sombra y la luz, la locura y la normalidad, animarían y conformarían una maravillosa estructuración artística. Existe pues, una hermandad indivisible entre las dos circunstancias, que dan activa irradiación para la fecundidad del artista: la irrupción consciente que acompaña a las tempestades de la demencia

Su natural predisposición hacia la pintura, descubierta o acuciada, tal vez, por su empleo de "marchand", jugando en los ámbitos del delirio, andando por los "estados crepusculares episódicos" de que nos habla el Dr. WASHMUTH en sus estudios con respecto a la enfermedad y conducta de VAN GOGH, habría de transformarse

en la vivencia de mágicas realizaciones.

Y aquí, la agorería. Vincent van Gogh nació el 30 de Marzo de 1853 en Groot-Zundert, aldea situada en el camino que une a Breda con Amberes, muy cerca a la frontera entre Holanda y Bélgica. Su nacimiento aconteció exactamente en la misma fecha que, un año atrás, su padre, Teodoro van Gogh, había llorado al hijo primogénito que no sobrevivió. Ante este acontecimiento singular, curiosa coincidencia, la abuela paterna expresó: "Tengo miedo por este niño. Temo que haya nacido con dos almas: la suya y la de su hermano muerto".

Dejemos esta situación como trasfondo metafísico y volvamos por los caminos naturales.

Traspuestos los límites del equilibrio psíquico, cuando se ensombrece la claridad del pensamiento asociativo, esfumando los contornos de lo categórico VAN GOGH asciende, desgarradamente, desde la melancolía hasta la euforia creadora.

Vencidas las fases depresivas, por entre las oquedades de la transición, se liberan y actúan otras corrientes anímicas que, reforzando las percepciones en una embriaguez alucinatoria, las tornan tan vívidas que levantan a su máxima escala valorativa los colores de las cosas, cualquiera fuere su humildad o su grandeza.

El cuadro de la "Silla y la Pipa" que VAN GOGH pintara en el dormitorio de la casa amarilla de Arlés, luego del primer caos psíquico que dio lugar al conocido accidente de la oreja, nos muestra claramente esa exaltación cromática que aludimos. Estos dos modestos objetos, desde su pasividad, llegan a instituirse en la tela como increíbles joyas, resultado de una coloración lujuriosa y el encuentro "con los elementos interiores de cosas", al pensar de Guerin.

Hasta entonces, en el año 1888, el ritmo de sus obras se mantiene.

Los fondos y las líneas generales -dentro siempre del exaltado color- responden a la visión de lo natural. Estas circunstancias podemos comprobarlas en sus paisajes: "La cosecha" que pintó en Arlés; "Saintes-Maries de-la-Mer"; "Botes en la playa"; un interior, "Café de noche" y hasta en el retrato que le regalara a GAUGIN.

Pero ya en 1889, un año después, en el que se han sucedido ataques más frecuentes, VAN GOGH crea su propio mundo pictórico. Como desde un cristal quebrado, surgen sus raros territorios, lejanos a la tierra; siderales, como si un milagro cósmico los fuera delineando. Es ya, el trasmundo genial, esa llanura desolada que únicamente habitan los duendes de su hechicería.

La desnuda inconsciencia busca desasirse de los ritos naturales, de la fría prendedura académica, para alcanzar, no sólo las estrellas del color primario que sumisas bajan hasta sus manos, sino escuchar, como desde el fondo de una dormida caracola, la llegada del aire que ha de romper los esquemas, que ha de imponer el vértigo a sus cuadros futuros. Tomar las banderas del sol y rendirlas a los antojos del delirio; dominar los cielos, estrechando inmensuras, en la forja de sus infiernos azules.

Y así quedó para el asombro, entre otras obras obsesionantes "El olivar de Saint Remy".

Una vívida floresta donde parece danzar el dolor de su prisión terrestre. Se retuercen los troncos seculares en un desesperado anhelo de liberación, mientras el prado donde se asientan, ondula frenético, su piel amarilla.

Luego vendría la serie de cipreses que pintara en la misma región, dentro de la obligada tranquilidad de la antigua Prieuré de Saint-Paul-de-Mausole, en la vecina Saint Remy-de-Provence.

El monasterio, con su hermoso claustro y campanario, construído en el siglo XII, fue destinado, a principios del siglo XIX, al tratamiento y cuidado de enfermos mentales. El nombre proviene de una de las construcciones romanas más bellas en suelo francés: del Mausolée, situado en el Plateau des Antiques, en las cercanías del monasterio.

Allí, en fecunda labor, VAN GOGH ejecuta, repetimos, su serie de cipreses.

Nadie los pintó más vivos ni más vívidos que él.

Los describe así en una carta para su hermano Theo fechada en Julio de 1889: "Los cipreses me ocupan continuamente, quisiera hacer algo de ellos, como los cuadros con girasoles, porque me extraña que nadie los haya visto como yo los veo. Tanto en sus líneas como también en sus proporciones, se equiparan en belleza a un obelisco egipcio".

Quedan para la posteridad, como reales tesoros artísticos, aquellos cirios, vegetales maravillas, que VAN GOGH encendería en llamas oscuras, crispadas y donde el viaje de un viento de tragedia parece moverlos, con errante susurro, sobre horizontes de inmutable luz.

Indudablemente, ese doble vivir, aquel peregrinar entre la realidad apenas sentida y el insondable país de la locura, lo ubicó dentro del arte pictórico en mejor situación que nadie, con excepción de GAUGIN por sus alicientes alcohólicos, para hacer presente, en la forma más sugestiva, la sensibilidad humana y también los poderes sobrehumanos. El enfrentó primero el problema de considerar "el color como la elemental manera de expresión de lo material en el mundo perceptible" (SEDLMAYER), pero desde su propio lugar de percepción, esa patria

distinta y distante; ese estoico laberinto que él recorría entre relámpagos y que le mostraba al final y apenas vislumbrada, con un firmamento sumergido, la realidad terrestre.

Desde una dolorosa espera, desde esa casi agonía cotidiana y en la alucinada soledad en que se hunde, VAN GOGH aguarda que irrumpa en sus ocasos el ansiado surtidor de luces y que se abra, como una fulgurante corola, el prisma encendido de donde pueda extraer su única alegría.

Es ya el año 1890 y está próximo a dejar Saint Remy para trasladarse a París.

Compone entonces aquella suite de pequeños cuadros con flores y mariposas. Se destacan en esta serie dos óleos con lirios y dos con rosas blancas. Es el reencuentro, bienamado, con la suavidad marina de los jades -sus verdes predilectos-, con la seda lunar de los blancos; con el esplendor de flor mojada, de los violetas y los lilas.

Luego de una breve estadía en París, llega a su último destino.

A Auvers-sur-Oise, un pueblo situado entre Pontois y Valmondois. Le entusiasma y encanta el paisaje que lo rodea. Pequeñas casas de leyenda levantadas sobre las laderas del Oise, muestran sus techos de paja, prendidas a los prados de exuberante verdor.

Con extraña técnica, en una nueva expresión de arcos entrecruzados que brillan los cielos de Auvers con ajorcas doradas, pinta maravillosos paisajes de la suave planicie; antiguas casas de campo, jardines, calles, escalinatas y la iglesia.

El huracanado pincel del artista levanta, desde el prodigio hacia la grandeza incomparable, el oratorio gótico Este, con sus grises solemnes, seculares sobre la hondura de un cielo casi nocturno, nos dice su plegaria de piedra.

Pero VAN GOGH entra ya, difinitivamente, en ese tiempo ciego que restringe su actividad.

El cuadro con los cuervos sobre el trigal y los tres caminos divergentes, es su última obra y ella es también el compendio de toda su vida.

Están allí los amarillos tan queridos de su exaltada paleta conjugando, en las espigas maduras, el delirio final mientras los cuervos del presagio -multiplicados cuervos de Poe- apagan las últimas estrellas del firmamento creador.

Los tres caminos divergentes nos llevan por el simbolismo de su existencia: la lucidez, la locura y su arte inigualable. El tiempo transcurrido, la posteridad se encargó de unirlos, al final, en definitiva y maravillosa conjunción, dándole un rostro para la eternidad.

VAN GOGH se quitó la vida el 29 de Julio de 1890.

Otoño de 1965.

HISTORIOGRAFOS DEL LITORAL

JUAN ALVAREZ

por LEONCIO GIANELLO

Cuando Juan Alvarez publica su **Ensayo sobre la historia de Santa Fe** ya en nuestro país habían sido organizados seriamente los estudios históricos por la ancha ruta que inaugura Mitre con su escuela erudita de la Historia. El documento utilizado a la luz de la crítica histórica era la base de toda honesta labor historiográfica y en Alvarez se unió a aquella tarea ese profundo sentido de interpretación documental que es característico de toda producción suya.

La formación histórica de Juan Alvarez es la del siglo XIX, siglo influido por las doctrinas racionalistas entonces tan en boga a través de diversas concepciones de evidente raíz materialista y en el que destaca su firme vigencia el positivismo. En la historia hubo, con lejanas raíces en la ilustración, el imperio de orientaciones que parten desde el determinismo geográfico hasta la tende cia al análisis de los factores generales y especialmente del factor económico para la explicación del hecho histórico.

En oposición y como reacción de la historia de tipo biográfico y pragmático, se manifiesta la orientación colectivista de la historia, de tipo Lamprecht, con la sumisión del valor factor individual a las impulsiones masivas de la colectividad de la que, en el mejor de los casos, el tipo individual no es sino mera representación, una especie de mandatario del acontecer histórico en un momento y para una colectividad determinados. Eran tiempos de reacción contra el culto del héroe, tal como lo concibió la historia clásica para sus interpretaciones; tiempo de la irrupción de las masas como sujeto de la Historia.

Primaba la concepción histórica materialista (con su explicación del fenómeno histórico según sus causas y consecuencias naturales), en sus tendencias biológicas, a lo von Hellwald y Otón Seeck y sobre

todo económica según los lineamientos de Marx, desarrollados por Engels, y Laforgue, y en la cual toda la explicación del hecho histórico se realiza a través de un fenómeno de producción en sus fases de apropiación, distribución y consumo.

Esta concepción económica influyó decididamente en Alvarez en quien encontraremos también motivaciones del positivismo que conoció a través de los grandes maestros, y especialmente de Spencer Buckle y Taine por los que sintió predilección.

Así en el **Ensayo sobre la Historia de Santa Fe** su filiación conceptual es la de estas dos concepciones de la historia. En sus primeras páginas ya nos dice: "Sin duda, una Historia desprovista de genios y de héroes difiere bastante de la que aprenden los niños en las escuelas. Carece de brillo y de majestad en cuanto permite a los sucesos seguir una marcha accidentada entre las alternativas que la lucha por la existencia impone a la conducta de los hombres. Pero en cambio nos muestra a la vida difícil y estrecha mie tras métodos de producción insuficientes exarcebaron la codicia (temor al hambre de mañana), fácil y amplia conforme el pasado se aleja con sus errores económicos y sus violencias. A través de ella -agrega con la co vicción optimista de los hombres de la Ilustración- vemos que el presente es tan sólo el pasado corregido, desprovisto de algunos dolores inútiles.

Se nota ya en Alvarez, desde sus primeras obras, una idea exaltativa del trabajo creador, del esfuerzo del hombre para señorear con la ciencia y el tr.bajo sobre la natuialeza, antes de su acción para dominar por la fuerza a los otros pueblos; es que él prefiere Hesíodo a Homero y también el agrario acento de las Geórgicas a la bélica estrofa de Libio Itálico.

Parte de las interpretaciones materialistas y de la concepción del sujeto colectivo de la historia, como de un hecho axiomático: "Admitido -dice- que los héroes desempeñan en la historia el papel de ficciones destinadas a cimentar la nacionalidad y a servir de ejemplo a los jóvenes"; y más adelante al referirse a la proclividad histórica hacia la veneración del pas do: "divinizar las ruinas, puede ser un medio de preparar nuevas ruinas". Firme en su idea de que debe dar a la historia el sentido de gesta pacífica y constructora del hombre, dice: "pasada la necesidad que fomentó la creación de modelos belicosos es hora ya de ir pensando en otros modelos; de recordar que la violencia ha tenido solo un valor relativo en la historia del mundo y de evitar sobre todo que revoluciones futuras se excusen con el brillo artificial de las revoluciones pasadas".

Esa fe en el trabajo y su concepto de que la historia debe

enaltecerlo mostrarlo como el mejor factor del adelanto de pueblos y de hombres, está magníficamente expresado en su capítulo final del **Ensayo sobre Historia de Santa Fe** y que se titula: "Factores de progreso durante los últimos veintisiete años (1881-1908)". Se refiere a las etapas que fueron necesarias para llevar a la Argentina al puesto que ocupa entre las naciones civilizadas y como resumiéndolas para Santa Fe dice: "la heráldica local pi .ta bien las etapas del camino y permite dar a cada cual lo suyo. Primero, en el escudo de la provincia, la lanza del jinete blanco dominando a las flechas del indio. Luego, en el Rosario, el brazo que hace flamear por primera vez la bandera argentina, el nuevo puerto, los útiles rudimentarios de la agricultura. En Esperanza, el ancla simbólica sobre dos gavillas de trigo: la confianza en el trabajo, alentando a hombres venidos de tierras lejanas.

En la ciudad de Santa Fe, la madre vieja, el doloroso recuerdo de todas las Convenciones, de todos los ensayos hasta la Constitución definitiva, nimbados de laureles entre la primera tentativa separatista del siglo XVI (1580) y la fecha inicial de la Independencia en el siglo XIX (1810).

Por último, en Casilda, la ciudad nueva, el triunfo del ferrocarril sobre el desierto, la locomotora cruzando triunfante por entre las espigas doradas por el sol.

Esa preponderancia de la valoración del trabajo con respecto a los demás factores en la evolución de los pueblos es una constante historia en la labor historiográfica de Juan Alvarez; es ya una tónica aleccionadora en su primer libro específicamente histórico y, pasados 30 años, en su último libro la "**Historia de Rosario**" cerrará su obra con lo que era para él el mejor elogio y el mejor consejo para su ciudad tan querida: "Con más de medio millón de habitantes, clima suave y suelo salubre, no es Rosario asilo de noctámbulos, ni abunda en ebrios, ni se registran en él frecuentes hechos de sa gre, trabaja demasiado para trasnochar, dista de ser lujoso y no sirve para mostrarlo a turistas en búsqueda de exotismo; pero ha sabido conservar, entre sus virtudes tradicionales, el patriotismo, el amor al trabajo, la sencillez de maneras. Que no las pierda".

II

En su ensayo sobre las guerras civiles la interpretación del factor económico es de fundamental importancia, allí nos dirá: "Por falta de método en los estudios, el pasado argentino aparece como un confuso amontonamiento de desórdenes... Buena parte del error

emana de atribuir más importancia al aspecto externo de los hechos que a la investigación de las causas. Es como si se confundiese el detonante con la sustancia explosiva. Casi siempre actuó a modo de detonante un jefe militar o un caudillo y quienes le seguían; por ello aparece la revolución como resultado de la voluntad del caudillo; pero con el mismo criterio podría asegurarse que el alza o la baja de los precios dependen exclusivamente de la elocuencia de los rematadores. En efecto, los intereses o las aspiraciones de un solo hombre no explican la actitud de las muchedumbres mejor que las aspiraciones e intereses de esas muchedumbres. Es un hecho histórico comprobado que en pocos años hizo más por la unidad de Alemania la fusión aduanera que cuanto se había intentado durante siglos a base de cohesión religiosa y voluntades imperiales".

Y por eso afirmará: "A base de nuevas investigaciones y sin apartarme gran cosa de detalles ya conocidos, aspiro a demostrar que las guerras civiles argentinas ofrecen un sentido suficientemente claro en cuanto se las relaciona con ciertos aspectos económicos de la vida nacional".

Y nuevamente insistirá en el hombre útil, en el hombre de trabajo, en el hombre de la gesta pacífica la "que -nos dice con maciza convicción- trajo pobladores a los campos vacíos y a base de ese hecho nuevo, serenamente, sin gestos heroicos, sin volcar raudales de elocuencia en el parlamento se ha podido hacer en pocos años bastante más que durante el periodo 1810-1880".

En una de sus obras más conocidas **El problema de Buenos Aires en la República Argentina,** Alvarez hace un análisis de nuestro federalismo y de los factores que han entorpecido el desarrollo total y armónico del país. Sus conceptos tienen a casi medio siglo de expuestos una claridad y vigencia admirables, más aún parecieran destinados a las generaciones argentinas del presente mejor que a ninguna otra.

"No es misterio que el federalismo argentino jamás movió todos sus resortes en forma satisfactoria. El sistema rentístico es irregular e insuficiente, a tal grado que la nación, las provincias y las municipalidades carecen todavía de fórmula económica estable; el desequilibrio de los poderes deja al ejecutivo atribuciones casi monárquicas; por olvido de la carta constitutiva, los territorios nacionales forman una especie de anomalía unitaria; la ciudad de Buenos Aires se ha tornado una cabeza enorme y escapa también al sistema federal en su gobierno propio; con la renovación parcial y a plazo fijo de las Cámaras, surgen parlamentos contrarios al Ejecutivo y no hay medio legal que permita finalizar el estado de guerra entre ambos poderes; nótase la

falta de una autoridad que dirima conflictos entre gobernadores, jueces y representantes provinciales y munipales. Estos y otros defectos, se subsanan en la práctica orillando el texto legal con interpretaciones objetables; y el espectáculo irrita a muchas personas ajenas a la idea de que la Constitución pueda ser un instrumento imperfecto de gobierno".

Pero a veinte años de su **Ensayo sobre la historia de Santa Fe,** Alvarez pronuncia en la Academia Nacional de la Historia una medulosa conferencia sobre **El factor individual en la Historia,** en ella nos fijará él mismo su posición, sus nuevas ideas acerca de la interpretación histórica, la evolución de su pensamiento, expuesto con esa claridad y sobre todo con esa sinceridad -tan suyas- para rectificar lo que considera un exceso, un "irse demasiado lejos" que él reconoce haber, como muchos otros, cometido.

Se refiere entonces al maestro del materialismo histórico y afirma que Marx "asigna decisiva importancia a los cambios de técnica en la explotación de la riqueza". Pero "no repara que esos cambios son siempre descubrimientos de la inteligencia humana y que no se llevan a cabo ni por la sociedad ni por el Estado, ni por grandes masas de hombres; sino que son el resultado del talento y del esfuerzo de la superioridad, de algún individuo aislado. Y la conclusión se impone -afirma: fue ese individuo quien al hacer posible el cambio de técnica hizo posible el cambio de la estructura económica. No podría entonces ser secundaria para entender los acontecimientos, prescindir del individuo".

Descrimina entonces el papel del factor individual en la historia a la luz de grandes ejemplos como el de San Martín en la conducción de la guerra de la Independencia; exhorta a la necesidad de complementar los factores del medio sin olvido del factor hombre: "pues es posible que las fuerzas del viento y del mar hagan al fin inútiles los esfuerzos del mejor piloto; pero sean favorables o contrarios el buque sólo llegará a su destino si la rueda está en manos de quien sepa bien a donde quiere ir".

Juan Alvarez, no es que se haya rectificado. Continúa creyendo en la necesidad de investigar el factor económico, del estudio de las causas generales que pesaron sobre el hombre. Pero ha superado y complementado su primitiva postura de reacción ante la historiografía de tipo clásico, y considera que deben conjugarse esos factores con el factor individual y advierte sabiamente que "lo mismo puede llegarse a la inexactitud endiosando al hombre que suprimiéndolo". Un caudillo -dice, con la autoridad de quien tan profundizara en nuestras guerras civiles- puede poco si está aislado y sin recursos; pero si se

pone en sus manos la fuerza del Estado y logra él tenerla sometida, la historia de la colectividad reflejará siempre las condiciones personales de quien la maneja".

Y al llegar a las conclusiones de su estudio sobre el factor individual dice: "Se me dirá: que el individuo es en definitiva lo más importante. ¿Hemos de retroceder entonce al viejo método de las biografías? "Contesta: "hemos de volver sólo en parte. Hemos de sumar ambos métodos el viejo y el nuevo; o mejor aún, agregar al nuevo esa parte del viejo que destaca la orientación individual y habremos llegado así a un complejo que a mi juicio reflejará mejor y más científicamente la verdad histórica".

Durante mucho tiempo -dice- la historia argentina se escribió entre nosotros con una marcada tendencia a subordinar la explicación de los hechos a la intervención de determinadas personas cuya influencia parecía decisiva. Dejábase de lado el estudio de las causas generales, de los factores que pesaron a un tiempo sobre gobernantes y gobernados, determinando en ellos líneas de conducta que hubieran sido muy otras a no mediar dichos factores. La historia resbalaba hacia la biografía y por momentos dijérase que su papel no era otro que poner de relieve a ciertos hombres, merecedores del recuerdo de la potestad. Los demás individuos desaparecían en la penumbra"

Como una reacción contra ese modo de encarar la Historia -agrega- en el último cuarto del siglo pasado, alzáronse entre nosotros voces autorizadas exigiendo una revisión de los hechos, a fin de incorporar a la clave incompleta utilizada hasta entonces la influencia de los factores generales y muy especialmente el económico". Y ubicándose en la orientación de su labor historiográfica, nos dice: "siguiendo esa orientación que me parecía acertada, creo haber sido uno de los que aportaron su modesto concurso para el esclarecimiento de cómo habian obrado esos factores sobre el fenómeno de nuestras guerras civiles; y justamente ese aporte es el que me da ahora cierta personería para reconocer, como reconozco, que a semejanza de muchos otros fui más lejos de lo que debía con mis esperanzas".

Y reconoce el haberse excedido en el logro de la anhelada meta al afirmar: "en efecto, absortos en el seguimiento de esta nueva pista, abandonábamos totalmente la otra, incurriendo ahora en un nuevo error pero en sentido contrario. Imaginábamos que el factor económico iba a darnos toda la clave del enigma como la guerra la tenía del materialismo histórico, al subordinar las decisiones del espíritu humano a los medios de subsistencia".

De inmediato se refiere a las concepciones de Marx y de Engels y como frente a ellas, en 1914, el Dr. Ricardo Levene, destacaba

salvedades de importancia, al prolongar su estudio: "La Política económica de España en América y la revolución de 1810", concretando de esta manera sus puntos de vista:

"Conceptúo que la concepción económica es la base de la organización social porque sigue de inmediato a la vida, como que se propone sustentarla; pero entiendo que los factores jurídicos y políticos y las creencias religiosas y filosóficas ejercen una influencia muchas veces decisiva, no sólo sobre el desarrollo de las luchas históricas y sociales, sino también sobre las mismas condiciones económicas".

Encontraba Juan Alvarez mucho de acierto, en estas salvedades y una orientación hacia un eclecticismo que habría de compartir y sería fundamental en su futura labor historiográfica.

Al referirse a esa influencia excesiva de las interpretaciones materialistas, destaca el Plan de Luis María Torres -paladín del positivismo argentino- para los trabajos de la sección Historia de la Facultad de Filosofía y Letras con el predominio del factor económico como base para la compilación de Los Documentos para la Historia Argentina" de los cuales -dice- ocho de los diez primeros tomos publicados se refieren a asuntos atinentes a ese factor, pudiendo imputarse a ese plan haber desdeñado un poco al hombre como individuo, haber olvidado el factor exclusivamente individual, porque en general la investigación parece orientada por el concepto de que los jefes o directores del grupo sólo actuaron a modo de actores dramáticos, que podían representar mejor o peor su papel, pero no escribir el drama; determinado éste siempre por el medio ambiente, las necesidades económicas y las fuerzas ciegas de la naturaleza".

Entonces Juan Alvarez, en aquella conferencia que fue como la exposición de su credo histórico concebido en la labor fecunda y en la experiencia, señala como factor señero la fuerza de la inteligencia humana -no repartida por igual entre los hombres y frente a la cual hay privilegiados y postergados- y que es la que determina la influencia en el acontecer histórico.

Juan Alvarez en la plenitud de su madurez intelectual y de su saber definió entonces con la probidad y valentía que eran cardinales de su vida, su posición ante la interpretación histórica Volvería al concepto clásico de la historia como experiencia y como ejemplo. "No concibo, dirá, que se coleccionen hechos simplemente para cimentar reputaciones de especialistas; no concibo que se estudie la historia para no aplicar sus enseñanzas; en una palabra, no concibo la historia sin objeto. Y en un país como el nuestro ningún hombre culto tiene derecho a ignorar cuales fueron las experiencias que nos legó el

pasado y en verdad que si nuestro pueblo conociera a fondo la historia argentina, no olvidaría cosas que siempre es bueno recordar".

Desde aquella "montaña augusta de la serenidad" como la definió el poeta, esta figura tan representativa de nuestra historiografía nos daba su consejo y su mensaje, nos enseñaba a concordar y complementar las interpretaciones en pugna, para indicarnos la única ruta: la del logro de la verdad, a través del hombre y de los factores sociales de distinta índole, y de mostrar, con el concepto fundamentalmente formativo de la historia -ethos y pragma-, la razón aleccionadora de esa verdad.

Otra tónica constante en la labor historiográfica de Juan Alvarez fue el patriotismo, un patriotismo que elude la declamación y la oratoria, un patriotismo acendrado y constructivo que por lo mismo actuará a veces como un revulsivo para despertar las sanas reacciones con la crítica severa y bien inspirada. Considera que ha caído en descrédito un modo de interpretación de la historia que antes gozara de fama universal, por la costumbre de repetir demasiado la excitación patriótica a base del recuerdo de jefes militares o prohombres. "La fibra se fatiga y al fin llegamos a comprobar -agrega- que produce sus efectos lógicos olvidar la sabiduría de aquella vieja máxima que aconsejaba no tener siempre tensa la cuerda del arco".

Pero así como para los viejos libros mazdeístas era más agradable a Ormus el labrador que en los surcos calcinados por el sol arrojaba sus semillas esperanzadas; así también para este culto de la Patria que alienta en toda la obra de Juan Alvarez, es la inteligencia, es el trabajo, son las fuerzas pujantes del progreso, las gratas a la verdadera Patria, a esa patria que él enseñaba a amar tan profundamente en su obra y sobre todo a amarla con el mejor amor: el del servicio sacrificado para perfeccionarla con el afán de cada día.

Para SER

Poema en antiguo esplendor solitario

Alguna vez me detuve bajo un árbol
poseída de un intenso esplendor solitario,
y creí advertir que aquel sosiego maravilloso
era exclusivamente mío, personal y mágico,
y me sentí la dueña del secreto verdor de las hojas
y la destinataria del mensaje inaugural de los pájaros,
y contemplé al mundo que me contenía
como a un mundo de trasueño lejano,
y a muchos de los que en él moraban
como a transeúntes indiferentes y opacos.

Alguna vez me sentí gloriosamente sola
con el avance de la luz, cuando la aurora iba llegando,
y me pareció que la vida era inédita y mía, sólo mía,
y que el goce se ubicaba, perfecto,
en el estrecho círculo de mis brazos.

Alguna vez acuné avaramente el orgullo,
de que esto o aquello me perteneciera
individual y solitario,
y me instalé molécula a molécula
en mi sordo y desgarrante dolor,
como si en los ignotos talleres de mi alma
sólo yo conociera la alquimia de hacer brotar el llanto.

Alguna vez escuché el lenguaje de los otros
desde afuera, con lento y desvaído desgano,

y me tendí, calcándola, sobre la tierra de mi vida
a descifrar únicamenie mi voz
y a acariciar la minuciosa dicha de ser rica en amor
y estar segura de que jamás habría de olvidarlo.

Y alguna vez, de pronto, en el misterio
- ángeles de la noche - lúcida y raudamente
los otros seres se me revelaron,
y supe definitivamente
que mi goce y mi dolor era el de muchos
y que yo sólo era
una sobreviviente más en un mundo habitado,
y entonces me tendí hacia los otros
y de nuevo abrí los brazos,
y en ellos cupo no solamente el alba
con su gran fiesta azul,
su esmalte y sus violines de pájaros,
sino todo lo que vive en el hombre
y en su ámbito,
y sobre el antiguo quehacer personal y la vida vivida
rebrotó victorioso, el amor compartido y solidario.

...Por eso quienes supieron de mí antes,
quienes creyeron conocerme en algún tiempo pasado,
deben inaugurar ahora para hablarme otro lenguaje,
ese que nace de la vida común, compartida,
de la vida en su tránsito,
y que en la lenta noche difícil y armoniosa del hombre
da su sabiduría de sangre y de latido a los vocablos.

MARIA HORTENSIA LACAU
Buenos Aires - 1965

Para SER

Poema con alba y llanura en argentina

Veo emerger los hombres y animales
en la planicie verde que la sombra sepulta
bajo su gran silencio negro y lapidario.
Ya llega el alba a la llanura.
Desde la noche y la ciudad, la convoco, la llamo.
Siento que llega el alba y con ella la luz.
Veo la marcha del tractor rumoroso y pausado,
los terrones, sobre las cicatrices de la tierra,
el húmedo esplendor del pasto.

Pienso en los árboles orantes en la sombra.
Pienso en la lenta noche animal del caballo,
de pie, dormido como una criatura mitológica
sobre sus duros cascos,
muertas las crines y en la garganta áspera
el agudo relincho agazapado.
Pienso en las tardas vacas y en sus terneros indefensos
que la noche derrumba sobre los pastos,
y en los mugidos conmovedores y cerriles
de su niñez vacuna, cuando el sol vuelva
con su cencerro de oro a despertarlos.
Pienso en la intimidad caliente de los nidos.
-domicilios estrictamente privados-
donde pequeños seres frágiles
se protegen del miedo, como los hombres,
aproximando sus cuerpos de pluma,mudos y solidarios.

Pienso en los desvalidos y chirriantes grillos
que proyectan su mínimo existir en melódico ensayo,
y en las monocordes ranas,
intentando reemplazar con su voz de rutina
la armonía existencial de los diurnos cantos.
Pienso en la voz humilde de las cosas
accionadas de sol a sol con fatiga y sudor
en el diario rito del trabajo,
y en el hombre rural, entregado al sueño y a la noche,
al cansancio inerme,
como a un morir anticipado.

Pienso en el ángel de mi infancia,
ángel de niños, de animales y de pájaros,
que acaso vaga todavía transparente
como una estrella vagabunda por esos campos...
Y pienso en la llanura de mi patria, insomne,
en su silencio inteligible y habitado,
en su nocturna pausa de soledad con gente,
en su espera entre hombres, trigales y caballos.
Y me siento trabajada de esperanza y de miedo
por este enorme país incomprendido y solitario.

Pienso en la noche pero también pienso
que cuando llega el alba de los pies rosados,
la vida se despierta
de su ademán de sueño detenido y estático.
Y vuelvo a ver al hombre dominando el tractor,
y vuelvo a ver el húmedo esplendor del pasto.

MARIA HORTENSIA LACAU
Buenos Aires - 1965

LAS DECIMAS DE DANIEL ELIAS

por ROBERTO ANGEL PARODI

En "Entre Ríos cantada", su recopilador, Luis Alberto Ruiz, en la nota -página 53- que precede a la incorporación del poeta a su antología, se refiere precisamente al título de nuestro trabajo con un concepto negativo que trataremos de rectificar, en la casi certeza, de que el citado crítico leyó superficialmente lo que no fueran los sonetos de Daniel Elías. El párrafo que contiene el juicio en cuestión es el siguiente: "Su poesía en esta primera parte de "Las alegrías del sol" es fresca aún. Sentimos que se haya abandonado, como tantos, a la sugestión de la poesía patriótica enfática, de ámbito más o menos local, de factura monótona, ajena a la sensibilidad moderna, y por completo fuera de las exigencias de la visión poética y de las necesidades del lirismo. La gesta, cuando se escribe con ánimo restringido, martiriza el sentido épico. El uso de la décima hoy desvalorizada, malogra algunos temas, que se pierden sin remedio en la limitación octosilábica y en el círculo vicioso de su rima".

Desde el comienzo debemos aclarar que el aludido crítico conocía, al formular tales afirmaciones -ya que las nombra en la misma nota-, todas las obras del poeta dadas hasta hoy a publicidad; entre las que se encuentra el libro de poesías titulado "Los arrobos de la tarde", donde se reproducen las décimas a don Lucindo Albarenque que son, por otra parte, el motivo de este breve ensayo. Si como tenemos la certeza, no desconocía la colección citada es indudable que al referirse en general a las décimas, Luis Alberto Ruiz, involucró en su juicio negativo a aquéllas que ya hemos mencionado; opinión que lejos de compartir trocamos en una valoración más afirmativa cuanto más descubrimos los méritos que las mismas poseen. Es imprescindible dejar aclarado también que, a nuestro entender, no surge

de la lectura de las poesías del autor entrerriano que el mismo se haya dejado llevar por la fácil repercusión de una literatura patriótica meramente enfática, ya que ni el tema es preponderante en sus versos, ni cuando lo trata trasuntan sus poemas esa grandilocuencia vana a que aquél alude. Y, aun, tendríamos que agregar algo en torno al relativismo de la apreciación crítica, la cual no puede fundarse exclusivamente en la sensibilidad moderna, o de lo contrario quedarían descalificados no pocos poetas y pintores, por citar sólo una parte de la actividad artística; pero sí en un perspectivismo que contemple un enfoque múltiple, permitiendo de tal manera justipreciar un autor en relación a los valores de su época y a la luz, también, de los actuales.

En lo que concierne al reparo de la limitación octosilábica y al círculo vicioso de la rima, se nos ocurre que si bien con otras características y en una forma menos tiránica, el soneto -salvando las distancias entre su alcurnia y la modestia de la décima- también representa una manera de prisión o de cauce donde debe encerrar o canalizar su inspiración el poeta.

Considerar desvalorizada la décima por el solo hecho de ser poco usada nos parece desacertado. Lo que ocurre con ella sucede hoy con casi todas las estrofas llamadas cultas: la lira por ejemplo, la que sin embargo tiene entre nosotros cultores tan notables como Leopoldo Marechal e Ignacio B. Anzoátegui, en cuyas antologías son más que frecuentes las composiciones estructuradas sobre la base de la estrofa de Garcilaso y más aún de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz. De la misma décima tenemos ejemplos muy actuales que nos hablan de su siempre vigente prestigio dentro de la poesía tradicional; tal es el caso de León Benarós, quien en 1962 publicó un libro de poesías con el título de "Décimas encadenadas", donde recrea una realidad que pertenece al acervo nativo, mediante un artificio que va más allá del simple esquema de la estrofa; ya que aquí, Benarós, ha recogido 33 coplas populares, cada uno de cuyos versos glosa a través de una décima que se encadena con la anterior por medio de la repetición final de uno de aquéllos. Este juego poético es conocido tradicionalmente con la denominación de décimas "atadas" por la sugestiva manera de ir engarzadas unas a otras. Y si estos ejemplos no fueran suficientes para probar el prestigio de la décima, bastaría recordar que dentro de la poesía ligada a nuestro pasado, a nuestras tradiciones, ocupa la citada estrofa un

lugar prominente: en ella escribió Echeverría la mayor parte de "La Cautiva" y Rafael Obligado su tan conocido "Santos Vega"

•

• •

Con Daniel Elías acontece lo mismo que ocurre con Lugones o con el ya citado Benarós; su derrotero poético se bifurca en dos sentidos, en un doble cauce que, por un lado, cristaliza en una expresión culta e intimista de la cual son principalísima manifestación sus sonetos; y por otra parte, en su condición de poeta de raigambre popular, encariñado con lo vernáculo, halla el modo de concretarse a través de su celebrados versos octosilábicos; de tal forma que le podríamos llamar con justicia el poeta de los sonetos y de las décimas.

Siendo nuestro propósito estudiar esta última modalidad expresiva, esta cuerda que el autor enterriano pulsa con tanta eficacia, trataremos de aclarar desde el principio, las poesías que en esta forma métrica aparecen en sus libros. Revisando "Las alegrías del sol" nos encontramos con títulos que muy difícilmente podrían catalogarse de motivos de gesta, ni aún menos de composiciones enfáticas; sino, por el contrario, es una poesía que conjuga el amor a las cosas nuestras, que canta a aquello que es parte de la misma tradición y que trasunta el profundo conocimiento de que nuestro campo tenía Daniel Elías, quien pasó su niñez en una estancia próxima a la ciudad de Villaguay; y de ahí su familiaridad con la vida rural, con las tareas, las cosas y las costumbres del terruño, de tal manera que ninguna actividad lugareña fue ajena a su sensibilidad apegada a la tierra que le vio crecer.

El primer motivo que anima su inspiración y cuaja en décimas su sentimiento es el sauce que cuelga su fresca sombra a la orilla del río y cuya eterna y melancólica curva, explica el poeta con el mito de la púdica estrella que se ahogó en las aguas de un lago:

Tanto lloraron sombríos
los melancólicos sauces,
que iban trazando los cauces
de los arroyos y ríos.
Las primaveras y estíos
se condolieron del llanto,

y por darles el encanto
de un consuelo musical
le enviaron un zorzal
con la consigna del canto.

El sauzal bajo su técnica impresionista, cambia de fisonomía según las estaciones y las horas: a la siesta su verde tornasolado es una ilusoria acuarela con la que se ríe el agua, y a la noche son de estrellas y de luna los bordes de su ramaje; todo realzado por innumerables imágenes cromáticas: los crepúsculos violeta, la fronda amarilla, el azul jacarandá y el verde sugerido:

Tanto más abre el sauzal
su bandera de esperanza.

En otras ocasiones acude al efecto onomatopéyico para emular el canto de la cigarra y paralelamente alude a Lugones, que tantas veces recurriera al valor acústico de los fonemas como procedimiento imitativo:

Y erres ruidosas arrastra
la cigarra de Lugones.

Tampoco falta en sus versos la metáfora:

Y algún martín tornasol...
...alza en alto una mojarra
como una escama de sol.

Ni el diminutivo afectivo:

...le pregunta baladí
la brisita del paisaje.

Y lo que es poco común, dentro de la tonalidad habitualmente optimista de sus versos, concluye estas décimas al sauce con una alusión a su propia vida:

Eres el símil cabal
de mi asiduo padecer,
porque en el lento mecer
de las horas de mi vida,
lloro una estrella perdida
que se eclipsó sin nacer.

El siguiente motivo es la tierra grávida, la parda sementera bajo los cielos de Castilla de los versos inolvidables de Machado; son ahora, los surcos, los cauces paralelos en los que se gestará la espiga:

Pardos surcos de las buenas
ensoñaciones amigas
donde ríen las espigas
como gringuitas morenas;
labriegos de las faenas
bucólicas y sencillas,
que os templáis en las cuchillas
que la mañana abrillanta
como una pauta que canta
el himno de las gavillas.

En "La parva" y "El delantal" ya se insinúa la intención picaresca y el estilo deliberadamente desaliñado que predominará en sus décimas a don Lucindo Albarenque. Esa característica surge de la risueña y maliciosa comparación de la parva bajo la luz matinal:

Su arquitectura rural
se llena de claridad,
y en su simple ingenuidad
de juventud se ilusiona,
como una aldeana jamona
que se quitara la edad.

En las décimas siguientes encuentra un motivo tan humilde como el delantal de nuestras antiguas criollas, pintado en versos tan coloridos y tan llenos de animación que nos parece verlo agitarse suavemente en los estilizados pericones:

Blanco y leve delantal
de nuestras criollas sencillas,
tendido hasta las rodillas
con una gracia cabal;
el que alegre y festival
remolaba en las reuniones,
y en los lerdos pericones
y en la nerviosa habanera
iba como una bandera
rezando los corazones.

O recogido por la bailarina al decir la relación:

Y era de oir en la barra
la ruidosa aclamación
si en mitad del pericón
la bailarina jovial,
recogiendo el delantal
decía su relación.

O en el simplísimo hecho de juntar flores en su falda:

El conoció la emoción
de recoger en su falda
las cuatros hojas de esmeralda
del trebol del cañadón...

"El bataraz" es otro tema de su décimas; el gladiador del reñidero que nos recuerda a aquel otro de Güiraldes, cuya animada

prosa lo pintara en combate campal con el no menos valeroso "giro". Daniel Elías lo describe en actitud de triunfo, bizarro, indomable, fuerte, sobre la dorada arena del ruidoso redondel, donde un público ávido de emociones, apostaba el dinero a su furia combativa. A través de sus versos nos parece verlo sin más escudo que su bravura, erizado su plumaje blanquinegro, preparándose para lanzar el certero puazo. Mas, fuera del redondel del reñidero, volvería a su atávica costumbre de propalar en las mañanas las alegrías del sol.

Completan su primer libro algunos títulos que serían los más proclives a hacer caer las décimas en la afectación y el énfasis de un tono declamatorio y ampuloso. Sin embargo nada de esto ocurre en los versos de nuestro poeta, quien adopta un tono moderado, conciso en la expresión de los afectos, parco en utilizar el adjetivo desmedido; pero sí inspirado y vibrante, cuando al plasmar la estampa viril de Artigas, recuerda todo cuanto nos une a la vecina República del Uruguay.

"El montonero" está ligado a una buena parte de nuestro pasado; es la evocación del anónimo guerrero que por causas no siempre de indiscutible justicia, se batió con bizarría y con denuedo. La lanza fue, prácticamente, su única arma y el pecho fue su único escudo; pero poseía un aliado invalorable: el caballo. Reunida bajo la tutela del caudillo, la montonera era temida por el ímpetu tantas veces incontenible de su carga que deshacía las formaciones enemigas y arrastraba los cañones en los lazos de sus jinetes. Daniel Elías en su infancia debió conocer algunos de aquellos veteranos de Urquiza o de López Jordán, cuya figura pudo tener presente cuando describe un montonero en el frenesí de la carga, con la proverbial melena negra y lacia sujeta a la frente por una vincha rota y descolorida, la lanza en actitud de combate y tintineando en las botas las nazarenas estrindentes.

Otro escritor entrerriano, en este caso contemporáneo: Manrique Balboa, el autor de "Montielero", que sitúa la acción de su novela en el Villaguay de fines de siglo, nos trae la visión de la montonera a través de los ojos de un niño y en una de las tanta asonadas de aquel entonces: "Días después se anunció que iban a entrar al pueblo por la calle "ancha" los lanceros del coronel Polonio, para seguir hasta el departamento de Victoria, en busca del jefe de la revolución. Me fui en busca de mi amigo para ver juntos los montoneros... Un tropel lejano nos hizo comprender que venían del paso de la Laguna.

Unos quinientos hombres de caballería, de a cuatro en fondo, aparecieron a nuestra vista. Los jefes tenían botas de becerros y los demás de potro y espuelas nazarenas. También chiripá, cinto ancho y poncho,

La mayoría con vinchas coloradas y melenas, dejando ver una golilla punzó flotando las puntas por encima de los hombros. Pocos "chapiaos" se veían en el conjunto de los aperos. La mayoría llevaba la pavita de cebar mate colgada debajo de la cincha. Todos tenían boleadoras atadas a un costado de la cintura y "guachas" forradas de cuero de iguana o cola de vaca. Iban armados de lanzas, y muchos con cañas tacuaras y media hoja de tijeras de esquilar atada con tientos a la punta. Al costado izquierdo de algunos jinetes se veían los trabucos naranjeros con la boca en forma de campana. Por un extremo de la cabezada del recado asomaba el cabo de guampa de la daga o el facón caronero Todos aquellos gauchos barbudos, de ojos brillantes y luengas melenas se me antojaban gigantes musculosos, de espaldas anchas, enormes, y puños de hierro. No creía que aquellos hombres tan fuertes pudieran ser vencidos en un combate por otros que no fueran de la misma raza".

El montonero de Elías es la misma figura, la imagen conservada a pesar de los años, el arquetipo de cuya prestancia supieron las cuchillas y los llanos; taciturno y bravío, su silueta de bronce pertenece a la historia y sólo vive en la memoria de los hombres:

Ya se aleja por la senda
de la muerte y del olvido
el personaje atrevido
de la gloriosa contienda:
el de la embestida tremenda
y de brazo firme y rudo,
que en el combate sañudo
oponía al encontrón,
el bronce del corazón
como el metal de su escudo.

En las páginas finales de su primer libro alude a tres objetos sencillos, cariñosos motivos de nuestra epopeya y de nuestra tradición que alientan la inspiración del poeta. Primero es la lanza, arma de indios y de montonera, anuncio de pasiones encontradas, cuya chuza presagiaba el rojo estremecedor de los degüellos:

Ella llevó la divisa
que tremolando al desgaire

acariciando iba el aire
con suavidad de sonrisa.
Fue rozada por la brisa
con leve beso sentido,
y en el combate reñido
iba esa brisa gimiendo
como si fuera pidiendo
clemencia para el vencido.

Después es la boca bronceada y rumorosa del trabuco; hoy un llamado a la curiosidad en los museos; pero otrora, insólito y temido, su rutilante fogonazo palidecía la tarde y su atroz estampido alertaba la selva:

El golpeó en los mostradores
su mandato perentorio
cuando prendía el holgorio
su chispa en los bebedores.
Sus aciagos resplandores
fueron flámulas de guerra,
y en los bailes y la hierra
y en la asidua pulpería
subrayó la bizarría
de los gauchos de la tierra.

"La manta" -tercer tema- sinónimo de poncho para el criollo viejo, lo defendió del temporal más violento y de las frías noches de Montiel; ella acompañó en sus duras jornadas al montonero y onduló en los ataques como una enseña de su valor y de su audacia.

El poeta, como ocurre a menudo, animiza los objetos; y si antes calificara al trabuco de irascible y taimado, ahora, al hablar del pastizal, dirá que tirita friolento en las cuchillas:

¡Vieja manta, manta amiga
que al gaucho cubres piadosa,

cuando el pampero le acosa
o la lluvia le fustiga!
¡Tu dulçe calor le abriga
en la inclemencia invernal,
cuando se quiebra el cristal
de la escarcha en las gramillas
y tirita en las cuchillas
el friolento pastizal.

En "Los arrobos de la tarde", además de las décimas a don Lucindo Albarenque que luego comentaremos y dejando de lado otra de tema circunstancial, figuran dos composiciones en la misma estrofa, que desarrollan un motivo semejante. De las citadas la que se titula "Ave, selva" es la mejor lograda de las dos y representa un nostálgico recuerdo de su niñez. Frente al paisaje montielero -árboles, lianas y arroyos- el poeta evoca el pasado: el gaucho, la montonera, los ranchos de totora, donde duermen, olvidados, trabucos y lanzas como símbolos enmohecidos, pero sugerentes de un ayer del que cuesta desprenderse. Y en forma paralela insinúa con optimismo el triunfo de otra forma de vida que llega en el silbido estrindente de la locomotora para conmover la selva y en la reja del arado para abrir los primeros surcos en los claros del monte. En "Lo criollo se va" vuelve, ahora en su aspecto sentimental, al tema del progreso que borra los perfiles de un pasado tan querido y que al cercar con sus alambrados los campos, pone también límite a la libertad del gaucho:

Hoy ya no alumbra la aurora
el paisaje primitivo
y acorta el cuadro nativo
la rauda locomotora;
donde se alzó la totora
se levantan gigantescas
las negruzcas chimeneas,
y a los queridos cardales

hoy los tapan los trigales
con sus doradas preseas.

* * *

Dando por descontado que la lectura de la propia obra de Daniel Elías será su mejor defensa contra la gratuita suposición de que en la misma recurre a un falso o sensiblero alarde de patriotismo, pasamos a considerar las décimas a don Lucindo Albarenque. En la edición que conocemos y única por otra parte, están precedidas de algunas palabras a manera de contestación a una posible crítica cultista basada, suponemos, en el tono familiar que campea en las estrofas y sólo justificable por un exceso de celo de sus compiladores: los miembros de la por ese entonces, Comisión Directiva de la sociedad "El Porvenir", administradora de la Biblioteca Popular.

Dicho prólogo representa ya una valoración de la obra y dice textualmente: "Estas décimas bellísimas y originales, únicas de Daniel Elías en un estilo tan juguetón y en tan desaliñado le guaje, se incluyen en este volumen como una prueba más de su ingenio feliz, de su ternura picaresca, de su deliciosa y clara inspiración. Acaso disuenen junto a la pulcritud y delicadeza de los otros cantos Pero el lector inteligente comprenderá los motivos afectuosos y admirativos que nos hicieron incluirlas también en este bello libro".

Las consabidas décimas merecen ocupar un lugar destacado dentro de nuestra poesía tradicional y constituyen una de las expresiones más digna de ponderar de las obras de Daniel Elías; quien lejos de atender a un espíritu restringido, y sin desborde patriótico de ninguna especie, se nos manifiesta con toda naturalidad, desatendido del aparato culto que limita la técnica y la temática de sus sonetos al círculo de sus grandes maestros. Aquí es el mismo autor quien aflora en las décimas, con su espíritu amplio, su amor a lo nuestro y con esa risueña jactancia de quien, a pesar de su condición de pueblero, conoce como el mejor todos los secretos del campo entrerriano.

Ha sido, sin dudas, el escritor local Ernesto Bourband T., uno de quienes con mayor acierto lo ha juzgado en su laureado trabajo titulado "Daniel Elías. Vida y afán". Este crítico, al referirse a las mencionadas décimas, anota la posible influencia de José Alonso Trelles y expresa lo siguiente: "Si la influencia de Lugones en los sonetos es manifiesta, en sus festejadas décimas a don Lucindo Albarenque

sopla un cefirillo del este... Una e tusiasta, aunque no excesivamente acusada reminiscencia de la poesía campera de "El viejo Pancho", José Alonso Trelles.

En el hispano-uruguayo los modismos del morador rural habían prendido fuerte, con fidelidad asombrosa, superando a su léxico peninsular. En el entrerriano prevalecen las formas de la literatura culta y el lenguaje urbano, a tal punto que, cuando Elías describe una función campera, a un personaje campesino o su atuendo, su idioma es ciudadano y las formas de dicción del hombre de campo no se encuentran sino excepcionalmente en sus poemas. Sin embargo la niñez y la primera juventud de nuestro poeta había transcurrido en la médula misma de Montiel, el legendario Montiel entrerriano: Villaguay. No ignoraba en consecuencia el habla campesina, los giros gauchescos, su peculiar sabor agreste, pero prefirió siempre transferirlo al lenguaje culto; más aún, a las castizas y depuradas formas del lenguaje lírico".

Sin desconocer la posible influencia de Trelles, debemos agregar que este tipo de manifestación o enumeración rápida de habilidades y de conocimientos en torno a la vida campesina, data de las famosas serranillas del siempre ponderado Arcipreste de Hita, quien ante la serrana de Cornejo que le interroga sobre si sabe algo de sierra, va luego a responder:

"Mas, pariente, tu te cata,
si sabes de sierra algo".
Dije: bien sé guardar mata
e yegua en cerro cabalgo,
sé el lobo cuando se mata;
cuando yo en pos de él salgo
antes lo alcanzo que el galgo.
Sé bien tornear las vacas
e domar bravo novillo,
sê mazar e facer natas
e facer el odreçillo,
bien sé guardar las abarcas
e tañer el caramillo,

se façer el altibajo
e sotar a cualquier muedo,
no hallo ni alto ni bajo
que me venza según creo...

Entre nosotros, en el mismo "Martín Fierro" aparece ya este tipo de manifestación, a veces en cierto modo ostentosa de virtudes y destreza en todo lo concerniente a las actividades camperas; es una enumeración breve en los mismos labios del protagonista:

Sé dirigir la mansera
y también echar un pial;
sé correr en un rodeo,
trabajar en un corral;
me sé sentar en un pértigo
lo mesmo que en un bagual.

Como acertadamente lo anota Bourband T., las décimas tienen la particularidad de pertenecer a la expresión culta de ambiente gauchesco, ya que las voces típicas del hombre de campo no aparecen más que ocasionalmente dentro de sus versos. Su lectura nos da una cabal idea de la rapidez descriptiva que exige la velocidad de las décimas, poco propicias para la acumulación de adjetivos y de perífrasis. Desde el comienzo nos asaltan sus ocurrencias oportunas y su modo de decir exento de toda afectación, se matiza con referencias al ambiente y a sus moradores. En algunas ocasiones juega con la doble posibilidad significativa de una palabra, como ocurre en estos versos con el término "cañas":

Y si tiene un tajamar
festoneado de espadañas,
le daremos a las cañas
de pescar y de empinar.

En este otro ejemplo, al símil se une una especie de ajuste o de ensamblamiento entre dos grupos de términos lógicamente relacionados entre sí; por un lado: labio -o lengua que para el caso es

lo mismo-, cuento y quimera; y por el otro: tiento, trenzado y lazo, entre los cuales el instinto poético de Daniel Elías advirtió una clara semejanza. El lazo desenrrollado, en acción, vuela líricamente para asir una quimera; el hablante, también, a través del cuento busca lo irreal e imaginario.

Mientras la labia parlera
en espirales de tiento
vaya trenzando en un cuento
los lazos de una quimera.

Y al comienzo de las décimas, luego de la invitación inesperada que recibe el poeta de parte de don Lucindo, hallamos una referencia a la época propicia para la incursión campestre -en España el Arcipreste ganaba la sierra al ceder los fríos- que en este caso será la temporada de caza: marzo o mejor abril cuando ya estamos en pleno otoño:

Ya me tendrá don Lucindo,
sea en marzo o abril,
con escopeta o fusil
para cazar de lo lindo...

El poeta para desmentir su apariencia de pueblero novato hilvana desde el comienzo un rosario de habilidades a cuál más oportuna y ocurrente:

Si usted trajera un borrego,
aunque fuera del vecino,
le haría un trabajo fino
dorándolo junto al fuego.
A filo de uña despego
la telita de un mondongo;
le improviso de un porongo
un rociador de salmuera,
y le indico cuando quiera,
si es venenoso algún hongo.

En muchos casos las citas de su saber y destreza, picarescas y francamente realistas, van acompañadas de ingeniosas confrontaciones con detalles de la vida campesina o de sus habitantes:

Como la rama del guindo
cuando la alondra la pisa,
yo era una fresca sonrisa
de amanecer, don Lucindo.

O esta otra comparación distinta, pero más certera aún que la anterior:

Me crié, señor Albarenque,
en el bosque ilimitado,
aunque hoy me encuentro en poblado
como en su lata el arenque.

Aquellos versos: "...Otros al campo salían -y la hacienda recogían", con que Hernández comienza a describir el amanecer tienen este claro eco en el poeta entrerriano:

Con la peonada salía
como a adueñarse de cielo.
Arriba era todo un vuelo
de pájaros en comparsa,
y en el estero la garza
jabonaba su pañuelo.

Y estas cigarras torneras que gastan y alisan el día como los élitros cantores de Lugones o de Machado:

Las cigarras torneadoras
en su ilusión, a porfía,
iban puliéndole al día
la aspereza de las horas.

Pero los versos de Daniel Elías no se quedan sólo en expresión de habilidades, sino que el autor aprovecha todo lo bello y sugerente que le brinda la naturaleza y que se manifiesta, por ejemplo, a través de los pájaros entrerrianos, para cada uno de los cuales sus décimas guardan una particularidad de su canto, o el colorido dibujo de su vuelo, o su imagen al posarse sobre una rama desnuda. Ya es...

...el canto de agua cascada
del boyero en el talar.

O ese...

...continuo silbar
del carancho vivaracho.

Y el...

...chapotear de un carpincho
al azotarse en el riacho.

Y en...

...los aires florecía
el vuelo del mirasol.

En otros casos es la presencia de la iguana, descripta con dos adjetivos cabales, tan real como el mismo calor; y donde junto a la feliz imagen del saurio americano, aparece el símil kinestésico con la modorra del verano:

No había cueva en el potrero
en estío sin su iguana
larguirucha y haragana
como una siesta de enero.

Las décimas a pesar de su motivación campesina y de rotar alrededor de emociones primitivas, pero no menos límpidas, nos sorprenden a menudo con algunas imágenes, verbos o adjetivos, donde brilla la metáfora; aquí transcribimos uno de ellos, en el que el verbo es una culminación de la sensación visual cromática que acompaña

al sustantivo día:

Le relumbraba en el cuero
una pátina bravía
y en redor de su apatía
indiferente al bochorno,
vulcanizaba en contorno
sus rojas horas el día.

O esta comparación tan real para quien ha visto brincar por el campo un corderito:

Y en la loca exaltación
de mi incipiente lirismo,
brincaba mi alma lo mismo
que un corderito mamón.

Aquí traza en la mitad de una décima una visión colorida y plástica de un toro; obsérvese el encabalgamiento de los dos primeros versos:

Y ese toro en cuyas dos
astas vibra un desafío,
semeja fosco y bravío,
mientras la aurora lo pinta,
una amenaza suscinta
de nervio, coraje y brío.

Pero no solamente tiene ojo y oídos para lo que ocurre fuera de la puerta del rancho, sino que también nos habrá de dar una rápida idea de los platos preferidos por el hombre de campo. Cuando el chubasco sonoro, aquel "chubasco resuelto / que plantaba sus líquidas varillas al trasluz" de Lugones, haga desbordar el tajamar cercano, y alborote con su estrépito la casa, será la hora de las grandes rodajas de oro en que se amoneda la harina; en tanto sobre las brasas la

pava caliente emita su monótono ruido:

Al calor de la cocina,
bajo el chubasco sonoro,
en grandes rodajas de oro
se amonedaba la harina.
Chistaba la cantarina
pava, y reía la brasa;
había un olor a grasa
calentita en el fogón,
y seguía el chaparrón
alborotando la casa.

Y luego era el ocaso que se gana y se acurruca en la cumbrera del rancho; aquel ocaso que ponía fin a los lamentos de los pastores de Garcilaso; el ocaso que anuncian todos los seres que habitan el campo; era el naufragio del día, pero del que Daniel Elías, siempre optimista, habría de dejar a flor de piel, la ilusión; de un modo semejante al camalote que se mantiene flotando sobre las aguas del río:

Y en el naufragio del día
la ilusión quedaba a flote,
al igual que el camalote
en la laguna sombría.

Después de una feliz comparación y una alusión a la espera, se despide con aquella misma referencia al tiempo que habíamos destacado en los versos iniciales:

Vaya eligiendo un cuadril
para colgarlo del gancho,
pues me tendrá por su rancho
quizás por marzo o abril.

En este breve ensayo sobre las décimas de Daniel Elías no sólo no hemos encontrado fundamentos que confirmen el juicio transcripto al comienzo; sino que, por el co trario, llegamos a creer que a mayor análisis de su obra habrá de surgir una mayor valoració de este aspecto talvez menos conocido del poeta entrerriano. Sus décimas miradas sin apasionamiento pueden figurar junto a las más destacadas expresiones de nuestra poesía tradicional.

LA PSICOLOGIA DEL NIÑO Y DEL ADOLESCENTE. SU IMPORTANCIA EN EL PLANO EDUCATIVO

por ELSA ESTHER FLEYTAS

Analizando las materias de estudio que constituyen el contenido de enseñanza en los programas del magisterio, vemos la importancia dada a la Psicología de la niñez y de la adolescencia, llamada también Psicología pedagógica. Ello no solo acontece en nuestro país; en Francia por ejemplo, se la ha introducido en los programas para la formación de maestros; más recientemente figura en la formación de futuros profesores de liceos y colegios secundarios y además forma parte del contenido de la educación universitaria. En Estados Unidos de Norteamérica se puede decir que la Psicología del niño y del adolescente se ha generalizado, convirtiéndose en la clave para dirigir y controlar el trabajo escolar. Sería extenso enunciar otros países que la han incluido en los planes de enseñanza.

Si nos preguntamos el por qué de esta actitud, veremos que la respuesta surge muy pronto. En efecto, pensando que en el acto educativo se ponen en contacto maestro y alumno y que en manos de aquel está la formación del segundo, lógico es que para llevar a cabo eficazmente su acción, conozca primero profundamente el ser que ha de transformar, para elevarlo al deber ser. Por lo tanto, es justificable que la Psicología infantil y de la adolescencia forme parte de los programas primarios, secundarios y más aun, debe extenderse y formar parte de los planes de enseñanza destinados a la formación de futuros profesores, por la misma razón expuesta anteriormente. Es decir que la pedagogía según el criterio actual de educación debe apoyarse sobre una base psicológica

La preocupación actual está orientada, según entendemos, a

que la psicología de la que nos ocupamos tenga una aplicación práctica en el plano del hacer educativo Para ello, el maestro debe conocerla y lo ideal sería que el psicólogo se ponga en contacto con el educador ya que el educador-psicólogo es más difícil de lograr, aunque no imposible. No podemos decir sin faltar a la verdad, que el contacto entre psicólogo y maestro es nulo, pero sí digamos sin temor a equivocarnos, que el mismo es muy esporádico, aunque en los grandes centros educativos es más frecuente.

Debemos agregar que esta psicología ha avanzado enormemente en los últimos años, la bibliografía es muy extensa; los autores que la han encarado en forma científica y acertada son numerosos; entonces, qué nos queda por hacer? Lograr que el cúmulo de material se acomode al campo pedogógico. Por otra parte, no olvidemos que la psicología infantil no sólo colabora con la educación, sino también la vemos actuando en otras esferas, como en el consultorio médico, en los programas de educación de los padres para comprender mejor a sus hijos en el juzgado juvenil, en el hospital, en la clínica psiquiátrica y psicológica, en las agencias de bienestar social, etc

Para continuar debemos aclarar qué es la Psicología del niño y del adolescente, cuál es su objeto. A simple vista parecen interrogantes pueriles pero ya veremos su importancia. Hojeando los distintos tratados referentes a la materia nos encontramos con que Paul Guillaume la define como "la ciencia que estudia los diferentes aspectos de la formación mental del hombre, los vincula entre sí, distingue las formas primitivas de las evolucionadas, describe estadios, progresos y regresiones, esta descripción tiene por objeto indagar cuáles son las causas de la evolución que se estudia".

Alfonso Alvarez Villar dice: "la psicología genética estudia la evolución del psiquismo desde la fase fetal hasta la vejez; estudia también los mecanismos de transmisión hereditaria de los caracteres psíquicos, el influjo del medio ambiente sobre el individuo, etc."

Maurice Debesse afirma: "Se trata de estudiar los orígenes de las actividades del niño y del adolescente, de describir e interpretar sus procesos de evolución".

René Hubert sostiene que la psicología general y la psicología genética se oponen y que el objeto de ésta es "explicar el funcionamiento mental mediante la historia de su desarrollo a través de toda la duración del crecimiento". Toma al ser desde su despertar psíquico hasta la época de madurez, esforzándose por explicar al adulto mediante el conjunto de su pasado. Podríamos citar a otros autores pero para lo que nos interesa, basta con los nombrados.

En líneas generales vemos que todos los autores pese a sus

notables diferencias, coinciden en enfocar el aspecto psicogenético del individuo. Ello es muy lógico, el ser, objeto de la psicología infantil y de la adolescencia, es antes que nada un ser en crecimiento, por lo cual necesariamente, esta ciencia ha de considerar en primer término la psicogénesis. Al respecto, cabe preguntarnos si en realidad el enfoque psicogenético basta para darnos una síntesis total o estructural del individuo, que es lo que en definitiva debe lograr esta ciencia. Para ser más claros veamos un ejemplo; un niño tomado al azar, mientras juegan en un recreo, haciendo un paréntesis en las tareas escolares. Según su edad y de acuerdo al esquema genético, ese niño es semejante a los demás niños que se hallen en el mismo momento de su crecimiento. Podremos determinar de acuerdo a ese esquema genético sus intereses psíquicos, el grado de su desarrollo intelectual, el tipo de juegos que realiza, el período afectivo por el que está pasando, etc. Si continuamos la tarea de observación con otros niños de igual edad, hasta tener una lista más o menos larga y confrontamos los resultados, veremos que a todos corresponden idénticos juicios siempre desde el punto de vista genético. Pero dónde están las diferencias individuales que son el resultado de innumerables factores que a diario comprobamos?

La psicología genética no nos proporciona elementos de juicio referidos a estos aspectos, sólo nos da una visión fragmentada del individuo que crece; en una línea ascendente, muy importante sin duda, pero no nos informa a cerca de la conductas del crecimiento, no nos da una visión global del individuo, no examina al hombre en su totalidad reaccionando frente al mundo externo, familia amigos, escuela, etc. El hombre por su condición de animalidad se asienta en lo biológico; como ser que piensa y razona, lo vemos situarse en el plano psicológico; como ser que se relaciona con sus semejantes lo vemos actuar en el plano social No es además un ser religioso, no posee un sentimiento moral, no es un ser transformador y creador de cultura? Entonces no lo estudiemos sólo como ser que crece Consideremoslo en sus situaciones concretas, aunque sean las más frecuentes, en la escuela, en el hogar, en sus diversiones, etc. Estas son múltiples y varían de un individuo a otro. Considerémoslo además al trasluz de los acontecimientos que se pluralizan en la vida personal; hechos circunstanciales que son decisivos para quien los experimenta, en tanto que pasan desapercibidos para los demás, como lo es la muerte de un ser querido

De acuerdo a lo dicho es prácticamente imposible agotar todos los factores que gravitan en la vida del niño. Pero su psicología ha de tener en cuenta, aunque no los agote, todos los aspectos que jalonan el devenir personal. De lo contrario ello no serviría de nada

en manos del educador, ni a los padres, ni a la clínica psiquiátrica y psicológica a quienes dijimos anteriormente, presta colaboración. A los puntos de vista antes mencionados nos los proporcionan la psicología funcional y la psicología diferencial. La primera considera a la vida mental formada no por elementos asociados y cada vez más complejos, sino como "una serie de funciones y actividades, funciones mnemónica, lingüística, motriz, simbólica, etc, que forman la base de la conducta del niño" -puntualiza Debesse. La psicología diferencial por su parte estudia las diferencias en los caracteres psíquicos dadas en individuos distintos, sea por el sexo o no.

Una vez apuntadas las necesidades de una verdadera psicopedagogía, debemos tener presente que si bien la bibliografía abunda y los aspectos de la vida del niño que ella considera son cada vez más numerosos ello no quiere decir que se hayan abarcado todas las manifestaciones del niño; hay aspectos sobre los que se ha estudiado muy poco, por ejemplo el sentimiento moral, el sentimiento de la naturaleza, el sentimiento religioso, etc. Ello quizá se deba a la riqueza de las manifestaciones del niño; puede obedecer también a la falta de un criterio unívoco en lo que se refiere a las fuentes de material o a los métodos y técnicas de exploración.

Consideremos ahora otro inconveniente que se nos presenta al consultar y comparar los numerosos autores. Al analizar un problema cualquiera dentro de la psicología del niño o la del adolescente, pongamos por caso el lenguaje, vemos que si bien la mayaría coincide en los aspectos generales, difieren notablemente en aspectos secundarios que sumados, nos dan como resultado diferencias notables. A qué obedece esta disparidad de criterios? En primer lugar hay que tener presente que un autor para penetrar al campo de la psicología de la niñez o adolescencia debe tener una posición definida en el orden de la psicología general. Precisamente a ésto se deben muchas diferencias; no será igual el criterio de un behaviorista al de un psicoanalista, ni el de un estructuralista al de un gestaltista, etc. Son distintos puntos de vista que en definitiva harán aportes positivos pese a sus diferencias y en ello radican sus ventajas.

Otro de los factores que marcan desigualdades entre los distintos autores es el medio en que vive el niño. Desde el momento en que el individuo se pone en contacto con el medio ambiente en general, éste se convierte en una fuerza poderosa que actúa transformándolo. El medio social, los factores políticos, económicos, religiosos, filosóficos, el idioma, etc., son todos elementos que influyen constantemente en nuestro comportamiento aunque no tengamos conciencia de ello. La conducta de un individuo perteneciente a un régimen totalistarista

difiere de la de aquel que ha crecido en un ambiente democrático. Tampoco son iguales los comportamientos de niños que viven en un medio desahogado y de cultura elevada que los de medios populares y de cultura media o inferior. Son numerosas las diferencias que podemos señalar acordes con los factores mencionados.

La formación que ha recibido el psicólogo y que está determinando su personalidad intelectual, es otro de los factores que suscita discrepancias; hay psicólogos que también son médicos o abogados o sociólogos, lógico es que los mismos hagan distintos enfoques de los problemas tratados. Por otra parte las diferencias son notables entre los psicólogos pertenecientes a distintos países, los mismos autores lo puntualizan. Debesse por ejemplo, en sus obras manifiesta que sus estudios se han realizado en individuos franceses, pero trata de lograr que el resultado de sus valiosas investigaciones se aplique a ese medio cultural. J. Stone y J. Church, manifiesta que sus teorías rigen en especial para niños y adolescentes occidentales. E. Spranger, si bien afirma que realiza una teoría del adolescente en general, sus investigaciones se orientan a los adolescentes de posguerra.

Nos asombramos al observar este fenómeno, dado el gran avance de los medios de comunicación y de las técnicas de difusión del pensamiento. Pero estamos en condiciones de establecer sus causas. En efecto, los acontecimientos políticos junto a otros de igual importancia, impiden la comparación de los resultados y un franco intercambio de ideas. También la falta de una lengua común, hace que cada uno se valga de su propia producción psicológica, máxime si ésta es abundante. Esto hace peligrar la estricta imparcialidad u objetividad que deben guardar los estudios científicos. Recordemos ciertos hechos acontecidos que salvaron en parte este peligro. Nos referimos en especial a la emigración de psicólogos alemanes y austríacos a Estados Unidos de Norteamérica, debido a la presencia de Hitler en Alemania; ello dio lugar al intercambio directo de ideas entre las dos culturas. Murchison publicó en Norteamérica un Manual de psicología infantil con la colaboración de autores franceses, alemanes, austríacos y norteamericanos, para salvar el problema del lenguaje. Al leer sus páginas nos encontramos con núcleos aislados que hacen de la obra un conjunto muy heterogéneo.

En los países donde se hablan lenguas diversas el problema no es tan agudo, dado que pueden hacer comparaciones e intercambios de ideas. Nos alienta pensar que esta heterogeneidad de matices dada por los distintos puntos de vista de los autores, nos da la pauta de la riqueza de la cultura humana en este sentido. En los trabajos más recientes vemos el optimismo de los psicólogos que tratan de

superar el inconveniente, poniendo sus investigaciones en contacto con la educación correspondiente. Debesse en su Psicología del niño donde enfoca el aspecto genético, diferencial y funcional con la colaboración de diversos autores, pone de manifiesto la intención del equipo que ha estructurado dicha obra aduciendo que los problemas planteados y la forma de representarlos, es "para que el resultado de sus investigaciones pueda aplicarse sin dificultad a ese mismo ambiente cultural".

Las Etapas del Desarrollo Físico y Psicológico del Individuo.

Basándonos sólo en los datos proporcionados por la observación empírica del ser en crecimiento, percibimos claramente la existencia de etapas sucesivas en el desarrollo físico; podemos mencionar, inclusive, ciertos fenómenos biológicos que marcan la división entre dos períodos de crecimiento. Para hablar de etapas y enumerarlas no podemos valernos únicamente de las observaciones realizadas a diario, es preciso recurrir a conceptos emanados de la labor científica. En el caso presente nos son proporcionados por la auxanología. Esta ciencia establece leyes de crecimiento, por medio de las que podemos subdividir el lapso que va del nacimiento a los 13 años en tres períodos: primera, segunda y tercera infancia. Abeloos afirma refiriéndose a este problema: "El estudio preciso de las leyes de crecimiento, corroborado por las observaciones de los antropólogos y los médicos lleva a subdividir el período de la vida humana que se extiende de un año a los trece años en dos períodos, la segunda y la tercera infancia, cuyo límite se coloca hacia la edad de los ocho años". A partir de los 13 años y hasta los 19 se produce un crecimiento global del individuo, entran en actividad las glándulas genitales, que habían permanecido aletargadas hasta ese momento. Este nuevo auge alcanza el máximo hacia los 16 años. A la crisis de la pubertad le sigue la etapa de la adolescencia; acá el crecimiento físico disminuye progresivamente, para acabar hacia los 25 ó 27 años, cuando el adolescente se torna adulto. Las divisiones que se introducen en el desarrollo ontogenético se deben a acontecimientos de índole física exclusivamente: el destete, la dentición, la adquisición de la posición erecta, hacia los 12 meses; entre los 2 y 13 años el crecimiento físico es más o menos regular, salvo hacia los 3 ó 4 años, cuando el infante adquiere dominio de los movimientos y a los 5 el aumento de la actividad vital.

Charlotte Bühler divide el curso total de la vida en cinco etapas sucesivas. La autora dice que desde el punto de vista biológico la vida se caracteriza por ser de duración determinada y de terminar con la muerte. Suponiendo la vida con una duración de 70 años,

término medio, observamos una sucesión de cambios determinada; cambios qué denomina progresión y regresión. El cuerpo crece hasta los 25 años sin interrupciones, en este período hay un aumento de fuerzas y una expansión gradual del individuo. Entre los 25 y los 50 años hay un período de estacionamiento y a partir de los 50 el crecimiento se torna regresivo, hay una restricción del individuo, se observa una disminución de sus fuerzas. La expansión y restricción biológicas se ven intensificadas por la adquisición y pérdida de la capacidad reproductora.

De acuerdo al criterio establecido tendríamos la primera etapa hasta los 15 años; la segunda hasta los 25, culminando el período de progresión; la tercera entre los 25 y 45 años (período estacionario); la cuarta, de los 45 a los 55 (comienzo de la regresión), y la quinta, de los 55 a los 70 años (decadencia y pérdida de la capacidad reproductora).

Pasando a la consideración del desarrollo psicológico del hombre, estamos en condiciones de afirmar que hay también estadios sucesivos y si bien no son tan visibles como los del desarrollo físico, son de mayor trascendencia y coinciden a grandes rasgos con aquéllos. Ello no quiere decir que la coincidencia sea absoluta, en otras palabras, que haya un paralelismo de rigor. Esto ha llevado a los autores a introducir mayor número de divisiones en la psicogénesis que en el desarrollo ontogenético; las mismas obedecen a hechos puramente psicológicos, que tienen gran repercución en la evolución psíquica. Entre estos fenómenos debemos destacar la adquisición del lenguaje hacia el final del primer año, el descubrimiento del "Yo" hacia los 3 y entre los 12 y 15 años la fase de turbulencia que acompaña a la pubertad. René Hubert afirma además que, debido a los factores sociales y también individuales, hay una anticipación de las etapas del desarrollo psicológico respecto del físico.

Hasta el momento hemos hablado de etapas sucesivas, inclusive enunciamos fenómenos psíquicos y físicos que marcan la aparición de nuevas etapas. En realidad no es que dichos fenómenos marquen rigurosamente el fin de una etapa y el comienzo de la siguiente, sino que cada una ahonda en la precedente y a su vez prepara los comienzos de la siguiente. Así como no hay una separación rigurosa de etapas, tampoco hay un valor absoluto de las edades que se han establecido como límites. Es decir que se toman las edades como término medio, pero ello no posee una validez rígida; o sea que pueden adelantarse como atrasarse los fenómenos físicos y psíquicos en su aparición respecto a la edad mental de los individuos. Esas variantes en la sucesión de los fenómenos, no dependen sólo de la constitución

física, sino también del aspecto mesológico; de ahí que se apoyen en términos medios generales, según dijimos, alrededor de los cuales giran los casos particulares. Además las funciones mentales en su totalidad no evolucionan dentro de un sincronismo riguroso, para cada caso individual. Siempre se producen cruzamientos, anticipaciones, regresiones, etc. Ello no quiere decir que se anulen las etapas, muy por el contrario Wallon dice que "una etapa es un sistema mental en relación con la edad, caracterizado por un conjunto de necesidades y de intereses que aseguran su coherencia. Estas etapas se suceden en un orden necesario, formando cada una la preparación indispensable para la aparición de las siguientes". Todos los cambios, todas las actitudes nuevas que dan la impresión de aparecer de improviso, maduran progresivamente y tienden en conjunto a la realización del adulto. En otras palabras, desde el punto de vista orgánico, el adulto está latente en el niño, sin que esto sea una reducción homotética del segundo al primero, lo cual equivaldría a olvidar el factor inseparable del desarrollo humano.

Una vez aclarados los criterios que sirven de base para efectuar estos estudios y los inconvenientes u objeciones que se pueden presentar vamos a considerar y caracterizar cada etapa por separado, desde el punto de vista genético. Los psicólogos aunque no coinciden plenamente en la enumeración de etapas, concuerdan más o menos en la sucesión que sigue; 1º) fase infantil, que abarca desde el nacimiento hasta el primer año; 2º) fase de la primera infancia, cubre el lapso que va del año a los 3; 3º) fase de la segunda infancia, se extiende entre los 3 y 4 años; 4º) fase de la tercera infancia o período de escolaridad, va de los 6 ó 7 años a los 12; con ella termina el período de la niñez. Tenemos en 5º) lugar la preadolescencia o pubertad, entre los 12 y 14 ó 15 años; la 6º) fase, la adolescencia, comprendida entre los 15 y 17 ó 18 años; la 7º) fase de pos adolescencia o madurez, desde los 17 ó 18 años a los 25. Cabe destacar que en la mujer se observa una madurez más acelerada que en el varón.

La primera fase se caracteriza por ser una prolongación de la vida embrionaria, en ciertos aspectos, puesto que el individuo lleva u a vida parasitaria; se ha destacado el sincretismo indiferenciado de este momento del crecimiento, hay dominio de los instintos vitales e intereses órgano-afectivos. Biológicamente está limitada por el destete, la adquisición de la posición vertical, la marcha y la dentición. Psicológicamente los primeros esbozos del lenguaje articulado rompen la separación entre el niño y el universo mental del adulto.

La segunda etapa es escenario de cambios considerables; empleo de la posición vertical, desplazamiento en el espacio, desarrollo del

lenguaje articulado. El instinto de goce se ve estimulado por los placeres que ocasiona la marcha y las sensaciones; si bien no hay una desaparición total de los intereses de la fase infantil, hay sí un predominio de los intereses kinoperceptivos y kinoglósicos y de valores sensoriosensuales. El niño se lanza a la exploración y conquista del mundo externo. Desde el punto de vista biológico, según dijimos anteriormente, no presenta ningún hecho saliente.

En cuanto a la tercera etapa debemos mencionar en sus comienzos el descubrimiento del "Yo"; es una adquisición psicológica de gran importancia la estructuración de la diferencia entre sujeto y objeto. El egocentrismo va a alcanzar su punto culminante hacia las 5 años aproximadamente. Predominan en este período los intereses lúdicos y de apropiación; se verifican además las primeras relaciones sociales fuera del núcleo familiar.

La tercera infancia manifiesta un hecho social de fundamental importancia, la escolarización del niño que hasta el momento había reducido sus relaciones al medio familiar y a los niños de su edad, se afirma la socialización. El egocentrismo se ve reprimido, sobresalen los intereses constructivos, la afición por los trabajos manuales y juegos de organización. Los valores de creación se suman a los económicos.

La etapa de la pubertad continúa el crecimiento cuando el individuo ya ha salido de la niñez. En este lapso se rompe el equilibrio, la estabilidad alcanzada en la etapa precedente, para entrar en una época que, según dijimos, se caracteriza por la turbulencia. Este fenómeno nos muestra dos aspectos, biológico y social. Biológico porque de esta crisis bastante prolongada, surgirá el organismo formado, listo para desempeñar todas sus funciones específicas. Es social porque lograda la madurez, se abre un nuevo centro de perspectiva en las relaciones sexuales y de agrupación. Ch. Bühler habla de la amistad apasionada entre individuos de igual sexo, en la pubertad, cuando encara el problema del adolescente como hombre social. Hermann Hesse en "Bajo la rueda" nos describe claramente estos sentimientos, marcando el sentimiento del púber al referirse a Hans y Heilner y el sentimiento del adolescente al pintar escenas y diálogos entre individuos de sexo opuesto, por ejemplo el diálogo de Hans y Emma. Hay además un revivir del egocentrismo, un sentimiento profundo del "Yo" que ahora se autoanaliza; predominan los intereses lúdico-afectivos y el instinto de dominación.

La etapa de adolescencia ha interesado por igual a diversos autores, los cuales han realizado consideraciones desde distintos puntos de vista, ello enriquece considerablemente los estudios e interpretaciones acerca del problema. Este período presenta tres aspectos esenciales:

biológico, psicológico y social. Desde el punto de vista biológico, se entablan relaciones entre los sexos, comenzando por un erotismo para llegar a lo erótico sexual, según las afirmaciones de SPRANGER. En lo estrictamente psicológico se manifiesta la elaboración del pensamiento abstracto. Socialmente hay un ingreso a las distintas esferas sociales, por lo tanto los intereses son, sociales, intelectuales y culturales.

Todos estos aspectos se ven concretados definitivamente en la post-adolescencia, los intereses se expanden, se superan, convirtiéndose en espirituales; el sentimiento moral se depura. Al final de esta fase se producen las decisiones duraderas, se ha logrado una adaptación plena al medio social, físico y espiritual. La personalidad individual está afirmada.

De todo lo expuesto podemos concluir que el hombre asi como es la criatura más perfecta, es la que requiere un período más largo para arribar a la madurez, casi un tercio de la vida. Por otra parte, lejos de realizar solo esa madurez, necesita más que cualquier otro ser, de la ayuda del medio, en primer lugar el familiar y luego el escolar, para mencionar los más importantes. La importancia de la educación en la vida del hombre es considerable y es comprensible más claramente lo tratado en el presente trabajo.

ELSA ESTHER FLEYTAS

OTROS PERSONAJES DE "LA GLORIA DE DON RAMIRO"

por MIGUEL A. RODRIGUEZ

Muy pocos trazos han servido para caracterizar físicamente a Lorenzo Vargas Orozco, el nuevo preceptor de Ramiro: su estatura, los ojos, la barba y algunos ademanes.

Hay una relación entre la elevada estatura física del preceptor, que aventaja a los demás, y la potencia y prevalencia de su espíritu religioso.

Los ojos dicen de un alma dominadora, intolerante casi siempre; grande, pero incapaz de admitir la parte humana pecable. El tinte azulado de su rostro denuncia largas vigilias y sacrificios, esfuerzo ingentes del alma por imponerse al cuerpo, y que la barba a medio rapar acentúa.

Cierta exageración y pomposidad, cierta jactancia de su indudable saber teológico lo han convertido en soberbio y vanidoso, de ademanes un tanto teatrales, como si con ellos bastara para afianzar su saber y concluir con el adversario.

"Los demás canónigos le envidiaban, entre otras cosas, sus hermosos ademanes en el púlpito y aquella bizarría con que manejaba el manteo, aquellos sus diversos estilos de arrebozarse con él y de derribarlo de súbito, a modo de capa soldadesca, como quien va a desnudar vanorilmente la espada".

Canónigo fanático, de palabra fácil y dialéctica sutil y mordaz. Es la representación fiel de su época; ascético, casi místico, intransigente; dogmático hasta la exageración. Es el hombre de la Inquisición. Su fe por sobre todo y todos.

En el alejarse de lo terreno acercándose a lo eterno va dando

la pauta del sentido ascético de la Edad Media opuesto al del Renacimiento.

El ascetismo medieval va de la vida a la muerte-vida, es trascendente y en pos del más allá se desprende de la realidad. El ascetismo renacentista es inverso, pues huyendo de hundirse en el pecado - que es muerte temporal y eterna - escapa hacia la vida, a la que se aferra.

Aquel se acerca a Dios, puesto los ojos en la cruz azul con que remata la catedral gótica y ausente los oídos "al mundanal ruido"; éste camina en sentido contrario: ojos y oídos para ver la naturaleza y escuchar su mensaje.

El prado deleitoso de Berceo está lleno de los elementos de cualquiera de la realidad, sin embargo, su simbolismo le quita valor concreto y, transfigurado, es signo que nos habla de algo distinto de aquello que representa. El campo, por ejemplo de Garcilaso, aun admitiendo su idealización, nos hace topar con concreciones deleitosas.

La valoración renacentista surge porque el hombre al dejar su actitud contemplativa, forzosamente se obliga a mirar el contorno, la geografía del paisaje en la que él está inserto. Al diálogo místico o casi místico medieval, sigue el pasmoso asombro del descubrimiento de la naturaleza viva, grande, jocunda y riente.

No nos llama tanto la atención el que el renacimiento revalorizara al hombre, cuanto a la otra parte no-hombre.

Los escritores medievales describieron al hombre en su proporción humana, con acertado "realismo"; a veces exagerado, como el Arcipreste de Hita al pintar sus serranas, o las menudamente delicadas serranillas, apenas visión carnal, como el Marqués de Santillana, o en su real dimensión como Fernando de Rojas; pero lo que ninguno de éstos aparece es el río, la llanura, las aves, los árboles, los animales salvajes o domésticos, el verdadero cielo, la trasnochadora luna o la huyente nube, con sencilla pero sincera visión. Y esto último sí pertenece al Renacimiento.

La "ultrajante sonrisa" a la que acompañaba a veces, cuando el adversario no admitía sus razones, con un gesto injurioso y mordaz, confirma la superioridad sobre los otros eclesiásticos y, no digamos, sobre los legos.

No aceptaba la contrarréplica; su cólera subitánea y áspera cortaba el discurso adversario. Digno representante de la Contrarreforma, luchador incansable contra la herejía, veía más heréticos de los que en realidad existían en España.

Un solo pensamiento filosófico regíalo: el tomismo; una sola cabeza dominante admitía en la cristiandad católica: el Papa; una sola arma práctica para combatir la herejía: el Santo Oficio.

Había calado hondo el ascetismo: vivía una vida de mortificaciones. Costumbres limpias y duras; inflexible consigo mismo en la transigencia con los goces materiales, con la carne culposa.

Y por eso mismo las tentaciones se presentaban en mil formas distintas para atraerlo. "Pero era, sobre todo, durante la noche, en el lecho, antes de dormirse cuando el lectoral libraba sus combates acerbos. Un mismo súcubo, terrible de sedosidad y de hermosura, se deslizaba junto a él, bajo las mantas, haciéndole correr por sus carnes un goce diabólico, que los rezos continuados no lograban desvanecer".

La misma tentación de los santos, la misma atracción del pecado de los ascetas medievales: él, uno más. Es un erotomaníaco, dice Martín Aldao, perseguido por visiones lascivas, tentaciones del demonio.

El dominar sus pasiones y apagar el fuego interno de su cuerpo tentable mediante el sufrimiento de las disciplinas, hacíanlo respetable a los demás y a sí mismo Era su escudo; más: el fundamento - por ser puro - de su intolerancia religiosa.

La vigilia permanente de su espíritu buscando las sendas virtuosas, la exacerbación del pensamiento contraído a discernir lo bueno de lo pecaminoso, lo predisponen a encontrar tentaciones demoníacas en la inocente y acuosa pera. "De pronto, al hincar su mordedura en la parte más gruesa, hizo un gesto espantoso y arrojó la fruta al corredor, sacudiendo los brazos y exclamando: - ¡Vade retro; vade retro!".

Corroíale el alma la ambición, sueño de grandeza episcopal; por eso le resultaba pequeño y sórdido el lugar de su existencia y encontraba egoístas y mezquinos a sus colegas. Vanidad, orgullo y ambición eran sus tres lebreles anímicos, sus demonios.

Este es el maestro de Ramiro. Una argumentación sólida, expresada vibrantemente, con unción religiosa, asistida de citas de la Biblia para otorgarle el peso de la autoridad cuando era endeble el razonamiento, emplea el lectoral con Ramiro para convencerlo y dirigirlo y "llevarle después como halcón en el dedo".

Una secreta, y quizá no confesada aspiración, mueve al canónigo en la educación de Ramiro; oculto destino en las manos de aquél.

Hay dos símbolos que caracterizan la idea de Vargas Orozco con respecto a su alumno.

El primero pertenece al arte de cetrería: aquél es el dueño de las alcándaras, el que lanza las aves a la caza de otras; éste es el gerifalte, mejor, el halcón, ágil, nervioso, el ojo fijo y avizor, dispuesto al vuelo ordenado, y que, propuesto a un plan, nada lo desviará; volará en línea recta, carnicero, impío, hacia la presa.

El otro símbolo pertenece a la caballería: la espuela, "acicate verdoso y roído", que un obrero extrajera de una sepultura de la capilla de las Cuevas. El lectoral hace el elogio del objeto, emblema de la caballería, el blasón de la bota y la sonaja del honor, "reliquia de la vieja honra cristiana".

Ambos, halcón y espuela, se dan en el hidalgo, en el caballero. El halcón simboliza la ambición, el poder, la grandeza del hombre cerniéndose vigilante; la espuela, al caballero cuya mano termina en la espada, defensa del linaje y de la honra.

El discurso que le espeta a su discípulo es contestación, por elevación, a las palabras de la morisca, "mujer vieja y espigada, la nariz corva, morena la tez" que, profética, anticipa el grave problema que aquejará a España después de la expulsión de los árabes.

Vargas Orozco no admite que la vieja mantenga encendida su fe, desaprueba sus prácticas rituales y el cumplimiento de los artículos de su ley religiosa. Y contra la opinión de que la expulsión morisca producirá la ruina de España, asegura que ésta vivirá mejor en la pobreza santificante, alejando el lujo, la riqueza y la lascivia que afeminan a los pueblos fuertes.

Es intransigente en materia de fe, en la defensa de las grandes ideas, pero suaviza su carácter y se torna caritativo con los humildes y pobres.

"Alargue aquél su limosna al pordiosero, aunque lleve en su mano un Alcorán; compadézcase éste del huérfano y la viuda, aunque sean de la secta maldita de Mahoma; ofrezca de beber al muslim sediento que pasa, o pida de su cántaro a la infiel...; pero sonada la hora grande y justiciera sepamos cumplir sin melindres los designios del Señor..."

Sueño de grandeza episcopal dijimos acuña el alma del canónigo. Es un sueño desmesurado y lejano: verse coronado con la mitra, "enorme mitra ilusoria, resplandeciente de amatistas y topacios [que] se encendía y apagaba y volvía a encenderse a sus pies, sobre las losas obscuras".

Su ambición no pasa de ser un esbozo; apenas si deja traslucir una idea. De pronto, casi sin motivo acicateador expresa su vanidosa pretensión, sintiéndose poderoso como consejero del rey Felipe.

"Se me pedirá a cada ocasión mi dictamen desde la Corte, y el Rey mesmo acabará por decir: "Esto piensa su señoría Lorenzo Vargas Orozco, y no habrá más que agregar".

El espíritu recio cristiano del lectoral se complementa con una mente clara, precisa y una interpretación realista de los hechos. No lo convencen los "escritos milagreros", ni los alumbrados o quietistas

ni los arrobamientos místicos de Teresa de Jesús, "beodez contemplativa" según él.

Gusta de la claridad conceptual y maneja con soltura el silogismo.

Canónigo perfectamente escolástico, mejor neoescolástico, considera a Salamanca "seminario de herejes", olvidándose que esta ciudad era centro del movimiento contrarreformista, de lo que parte el neoescolasticismo, representado por las figuras de Melchor Cano, Francisco Suárez, Domingo Soto y del mismo Fray Luis de León; regeneración teológica ya preparada por Francisco de Vitoria.

Dentro de la novela, la existencia física de Vargas Orozco alcanza hasta el capítulo primero de la segunda parte; sin embargo, se nota maciza y contundente su influencia en toda la obra.

Si desaparición está lograda; hay un toque estético en la salida corporal del personaje. Su carácter colérico y ademán soberbio, su inteligencia dominadora y sagacidad mental exigen no una despedida quieta, pacífica y tierna de su alumno, sino violenta; rompimiento tempestuoso e imprevisto.

Y no podía ser por un asunto baladí. Frente a problemas fundamentales en discrepancia, el hombre, aún sabiendo las consecuencias futuras, adopta una posición definitiva; es la reacción del fondo insobornable de la conciencia.

Y el asunto que los divorcia definitivamente es nada menos que don Diego de Bracamonte que representaba para Ramiro la libertad frente a la opresión; los fueros, de carácter civil, en oposición al poder real; la justicia de una causa frente a la sinrazón de un poder tozudo. Ambos interpretan y sienten de distinta manera el gesto libertario de Bracamonte.

"Por fin, bajando las manos, embozóse con furia, y, después de buscar la salida como un ciego a lo largo del muro, desapareció de la cuadra, dando con el pie, hacia atrás, un terrible portazo".

El portazo es su representación cabal; así su carácter enérgico y terminante clausura toda polémica y cierra la entrada a toda posible herejía.

El portazo también significa la separación definitiva con Ramiro, a quien da la espalda y, avanzando por el largo muro, se borra su figura, antes apenas esbozada por una débil claridad.

Una tufarada de aire truhanesco llega con Pablillos, a quien Ramiro encontrara sobre el puente del río Tormes, cual otro ciego a Lázaro en la novela picaresca.

El mismo ambiente, la misma Salamanca, el mismo tostarse al sol en la indolencia de la pobreza desvalida. Iguales palabras,

—"Muchacho: ¿buscas amo?"

La dureza de la vida, el sortear día a día el hambre lo habían convertido en un joven despierto, de rápida concepción mental, hábil en tretas.

Cuando Pablillos llega con un cesto repleto de longanizas cebollas, nabos, alubias y una cordoniz, Ramiro le pregunta que cómo había logrado tales provisiones.

Pablillos responde:

–"Guiado, señor, de las tres virtudes teologales del hombre, que son: ingenio, audacia y presteza..."

La misma escena en la novela picaresca.

"Preguntóme (el escudero) do venía.

"Yo le dije:

–"Señor: hasta que dio las dos estuve aquí, y de que vi que vuestra merced no venía, fuime por esa ciudad a encomendarme a las buenas gentes, y hanme dado esto que veis.

"Mostrele el pan y las tripas..."

Ramiro, pobre, conserva la prestancia, el orgullo y el atuendo de los días mejores.

El escudero dice a Lázaro: -..."Pues te hago saber que yo soy, como vez, un escudero...que no soy tan pobre que no tengo en mi tierra un solar de casas ...y tengo un palomar ...y otras cosas que me callo, que dejé por lo que tocaba a mi honra"

La similitud de Ramiro y el escudero es evidente: ambos sin un cobre, guardando apariencias y con la misma animal apetencia, agresiva e indómita, por los alimentos.

El escudero -hidalgo de nobleza inferior- se presenta a los ojos de Lázaro "con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden".

Con escasas palabras, el autor al decir "su paso y compás en orden", nos anticipa la contrafigura del mismo, pues quien anda con paso sosegado y, se deduce, rostro tranquilo, apacible y gesto comedido, no tiene urgencias de comer.

Y esto mismo deduce Lázaro:-... Me parecía, según su hábito y continente, ser el que yo había menester", pero pronto se da cuenta que el amo padece del mismo mal: hambre.

Lo más importante es la forma cómo debe insinuarse el escudero para conseguir algo de comer sin caer en la desvergüenza.

Dice Damaso Alonso: "En Lázaro, el proceso va de la ilusión (cuando encuentra al hidalgo) a la desilusión (cuando se da cuenta de su mala fortuna). Y paralelo, el proceso en el alma del hidalgo entre el hambre y la honra: el hidalgo comienza encaramado en las alturas de su posición y de su orgullo, para venir a caer por la

pendiente que conduce a la realidad (pretendiendo siempre que el niño no se da cuenta)".

En Ramiro no hay un proceso psicológico ni emplea habilidad oratoria para lograr participar del yantar. Mantiene su orgullo sin declinar, conserva aún el envaramiento de los años no muy lejanos de abuncancia y no se rebaja a pensar en la opinión que los otros pueden tener de su deteriorada posición económica. Admite los alimentos que Pablillos mediante ardid consigue como si fuera obligación de éste.

Ambos se comportan de distinta forma en el acto mismo del comer.

"Ramiro comió con dignidad, sin dejar que su semblante tradujera el bajo deleite de las entrañas", mientras el escudero demuestra con los fieros bocados al pan y el roer los huesesillos como el mejor galgo, una naturalidad ahora no comprimida por el orgullo y la honra.

Preferimos, por sincera, los caninos bocados del escudero que la cuidada masticación de Ramiro.

La mayoría de los personajes de esta novela desaparecen a medida que se avanza en la lectura de los capítulos, de modo que van dejando solo a Ramiro, como un anticipo de la vida nueva en América, sin ataduras a maestros ni a amigos ni a criados ni a ningún amor terreno. Nada detrás de él, a no ser la roca española sobre la que está Casilda y América al frente y distante.

Al día siguiente de haber sido testigo mudo -junto con Medranodo la muerte de Gonzalo de San Vicente en el trágico duelo de la noche toledana, se borra la figura de Pablillos como pícaro. Reaparece en Cádiz, ahora el alférez Pablo Martinez -como nombre y apellido como divorcio de su anterior situación-, cambiado su destino adverso, como parece ser el sino del pícaro.

Dos mujeres son como andariveles amorosos discontinuos en la vida de Ramiro: Beatriz y Aixa.

Este es el personaje femenino más interesante de la obra y atrae nuestra atención y simpatía no por vivir en un ambiente morisco y refinado, sino por su humanidad. Mujer hermosa, dulce y sensual, sabe querer hondamente. Es amor impuro, mas se entrega con pasión y sin cálculos: ningún gesto ha sido estudiado previamente; no es voluble ni casquivana. Es la mujer que se entrega sin exigir, generosa, sin reproches; nació para amar y ser amada.

Toda el refinamiento oriental la hacen apetecible, pero refinamiento exterior: la estancia con azulejos y piso de mármol y sahumada de perfumes; las paredes con adornos de márfil y nácar; la pila de baño y su presencia desnuda.

El autor parece deleitarse morosamente en su descripción física; va lentamente descendiendo de la cabeza a los pies: la cabellera

perfumada con ungüentos, los párpados sombríos, las cejas, los labios, los pechos y los pies que abandonan su impresión erótica en el piso.

Para cada parte del cuerpo hay un adjetivo que la describe con precisión y lascivamente.

La cabellera es suelta, esponjosa, rumorosa; los mechones, serpientes fascinadoras; los párpados, dulces y oscuros; las pestañas, larguísimas e inquietas; las cejas, alargadas; sonrisa hechicera, rara, talismánica; pechos bruñidos.

El olor en general, el perfume es un elemento principalísimo en la captación de Ramiro; impresiona su olfato y le hace olvidar su empresa.

El perfume está en todas partes: en la estancia morisca, en las ropas, en Aixa, en sí mismo; trasciende y lo impregna todo.

Y cuando lejos de la presencia perfumada de Aixa, olía Ramiro alguna fragancia parecida, con toda seguridad que acudirían las imágenes lúbricas, incitándolo, provocando nuevas imágenes y dejándolo en la actitud del animal que huele el sexo en el aire.

Aun antes de aparecer Aixa a sus ojos, una bocada fragante se anticipa "...y un fuerte sahumerio embriagó su sentido".

Perfumes surgen del sahumador de cobre, de ungüentos, de substancias olorosas para el cuerpo, de rosas deshojadas en el agua impúdica. "A toda hora, el perfume de la mujer lo embriaga... Era el dejo axilar, mezclado a un perfume de jazmín y de algalia".

Apasionada en el amor y muy creyente en su fe islámica no es intolerante. No sale de su boca ni una palabra de odio.

Cuando a Ramiro invaden, en medio de laxitud sexual, ideas acerca de la brevedad de la vida humana y expresa a Aixa la posibilidad de odiarse, ésta la admite resignadamente. Todo lo soporta con fatalismo musulmán: los golpes de Ramiro para arrancarle secretos de la conspiración, el puntapié feroz que le aplica en el vientre al ser descubierto y el tormento para hacerle adjurar de su fe.

Al recitar pasajes del Corán su palabra se enciende y adquiere un tono misterioso y penetrante. Es una mística que alcanza, mediante la danza, la comunión con Alá. El éxtasis, con su visión última, se logra por imitación con los astros, en el giro continuado del cuerpo, en una especie de trompo humano rotando alrededor de un eje imaginario. Es una compenetración en un acto, único, sin grados -como el purgatio: purificación de cuerpo y espíritu, alejándose del pecado- que preceden al éxtasis. Éxtasis que parece conservar en medio del gentío en su marcha a la hoguera.

"Aixa avanzaba lentamente, con las pupilas fijas en el cielo. Sus oídos escuchaban quizá rabeles divinos, y su espíritu, infinitamente lejos de la tierra, presentía las delicias del Alchanna y las sublimes recompensas

que su religión promete a los mártires".

Tocóle a Ramiro estar presente en dos ejecuciones, llevado por motivos distintos: la de Bracamonte, para testimoniar su adhesión al caballero de honra; la de Aixa para borrar los restos de su maleficio.

La escena patibularia del primero es severa, rígida, "e rostros patéticos y enmudecidos" por el temor al castigo real. Monjes encapuchados, muchos de los cuales, posiblemente, pensarían como el reo salmodiando en tono menor; voces amortiguadas de los espectadores; ropas oscuras y una única voz, levantándose por sobre la muchedumbre: la del pregonero gritando la razón de la justicia del acto. Día triste, lunes 17 de febrero de 1592. Invierno.

La escena de la crucifixión de Aixa ocurre en junio, en un día de primavera. El ambiente distinto: cielo azul, flores. Predominan los colores fuertes: negros terciopelos en el tablado, dosel morado, sitiales carmesíes, cruz verde, caballeros de negro y enjoyados; los condenados de amarillo y rojo en los capotes, los rostros pálidos, los cabellos oscuros; varas negras de la justicia; "el rojo estandarte de la fe"; púrpura en el traje arzobispal; más rojo en la hoguera impía y homicida; y el rojo y dorado del poniente de la tarde trágica. Confuso rumor: mézclanse gritos, maldiciones, silbidos.

La muerte de Aixa es terrible y magnífica al par. Nada le hace abjurar de su fe; fanática, no intolerante, muere por su credo. Hay estoicismo conmovedor. No profiere una sola palabra de condenación a Ramiro ¡ni aún en la hoguera!

En camino al sacrificio y en la hogura misma resplandecen sus formas humanas tentadoras. "...Su flexible cuerpo conservaba los resabios de la tentación... El ocaso hizo resplandecer cual claro marfil su admirable desnudez".

Para Ramiro ese cuerpo simboliza el pecado cometido del que guarda el mejor oculto recuerdo, aún acicate de los sentidos.

¡Qué dispares las actitudes de ambos amadores en el momento supremo de la prueba!

Ramiro abjura de la palabra empeñada porque -es su justificación ante Dios- hace un servicio inestimable a la Iglesia. Aixa, la infiel, no traiciona: prefiere su propio tormento a la venganza "del pérfido cristiano y de mal caballero, que no había sabido respetar la palabra comprometida".

Una cinta azul y unas manitas blancas temblorosas: así se presenta Beatriz en la vida de Ramiro. Faltaría agregar: y con un mohín de estudiada coquetería.

Amor de adolescente, torturante. A partir de entonces vive en una atmósfera ideal, asociando su amor a las cosas terrenas, en ósmosis

sentimental, transfundiéndole su alma enamorada y aquéllas respondiéndole en "un lenguaje sublime que él no alcanzaba a comprender". Lírico trasvasamiento a los objetos, que adquieren valor sentimental.

Se advierte de inmediato diferencia entre la actitud de acongojado amante de Ramiro, incapaz de buscar oportunidades para aplacar su amor y la resuelta y mundana decisión de Beatriz, hábil, perspicaz, cautelosa por momentos, pero audaz siempre. La audacia de ésta no es inocencia desconocedora; la parquedad de aquél es resultado de su profundo cariño. Por eso el diálogo amoroso lo inicia Beatriz.

La envuelve una tenue atmósfera de impureza. Parece haber en ella un escozor sensual que la educación femenina disimula.

"La niña le llevaba a los sitios más frondosos y ocultos... Las desnudas estatuas de metal y de mármol... habían disipado desde temprano su inocencia".

Desde el primer momento, Beatriz no se presenta con la simple inocencia de las niñas a la manera, por ejemplo, de Casilda.

Personaje sin emoción, de sensaciones epidérmicas, cuya fatuidad choca al espíritu del lector. Le atrae la ostentación y el lujo y todo cuanto realza su belleza. Sus defectos: vanidad y orgullo.

El ambiente fatuo y muelle de que ha sido rodeada achata su espíritu, pero le despierta los sentidos, unido a la influencia perniciosa de Doña Alvarez, de celestineco oficio, que acrecienta la vanidad de la niña "verdadera quintaesencia de cortesanía y de embeleso"

Veleidosa, solicitada por dos jóvenes a la vez -Gonzalo de San Vicente y Ramiro- no sabe adonde dirigir su ansiedad amorosa y, sensual epidérmica, gusta y acepta este cortejo dual.

Sin mayores complicaciones psicológicas, no ahonda su propia alma ni bucea en su propia vida; existencia en superficie

Ramiro por instantes es tajante en sus decisiones; piensa poco para ejecutar: no hay vacilación ni premura. Quiere actuar como los mayores, pero su mentalidad es propia de la edad. No calcula, en su enamoramiento, las palabras ni las reacciones que pudieran provocar. Beatriz lo ha desorbitado.

A la proposición de si podría ser su esposa y si con ello se alegraría, la respuesta supone una apreciación ya madura -diría de mujer madura- de las cosas matrimoniales.

"-Tamañita me quedo. ¿En eso pensáis tan temprano?"

Con idéntica decisión opta por no volverla a ver y olvidarla. En este momento hace su aparición en su vida Aixa, interregno amoroso, lúbrico y trágico.

El amor de Aixa es verdadero, ama con sensualidad animal; no posee esa especie de voluptuosidad felina de Beatriz quien "deshojando

un rojo clavel, un clavel rojo como la sangre, sonreía voluptuosamente".

El ambiente de refinada coquetería, la crianza, la enseñanza dirigida a la danza y al manejo del diálogo ágil y picante, la escasa cultura y capacidad mental, la transigencia del padre al menor mohín de estudiado enfado, la falta de madre, la educación en manos extrañas, entre ellas las de doña Alvarez, fácilmente sobornable, la hacen aparecer como niña voluble, incapaz de un amor profundo que le haga grata la vida y la salve de su medianía; la habían convertido en un objeto de porcelana al que todos cuidaban con exageración, y que Beatriz sabía explotar utilizando sus bien aprendidas artes femeniles.

Cualquier hecho o aventura que aventase polvillos amorosos, enciende lúbrico deseo en Beatriz: el beso de Leocadia, su criada favorita, en la carne perfumada y que aquélla responde con "melindrosa quejumbre"; las manos entrelazadas con Ramiro en la tertulia familiar de los Blázquez Serrano; la historia de los amores de María Padilla y Don Pedro, rey de Castilla, estampada en el tapiz y narrada por el mancebo.

"Las pupilas de Beatriz se encendieron,... sus retinas sólo tomaron el vivo bermellón de aquellas dos bocas intactas, las del tapiz, que parecían retardar la voluptuosa caricia de los años".

Hasta su fe religiosa es desvaída y pueril, carece de la hondura intolerante de la de Doña Guiomar; y de la santa, mística, trágica fe de Aixa.

El reencuento con Beatriz sucede en la iglesia, el día de Gloria de Semana Santa, como una resurreción del amor, oculto por la pasión pecaminosa.

Este renacer del amor de Ramiro es paralelo a un reverdecer en la memoria de la niña de pretéritos recuerdos, de fantasmas del pasado. Y fantasma es la figura de Ramiro, flaco y pálido, recostada en una columna del crucero de la iglesia, surgiendo ante los ojos de Beatriz.

Con la misma inconsciencia con que admitió a Gonzalo de San Vicente abandonando a Ramiro, ahora le acepta sus quejas amorosas en una inconstancia muy femenina pues da la impresión de apasionarse a la primera voz cálida susurrante de varón.

La vida de Beatriz se va acercando a su ocaso. En un diálogo sostenido con la dueña, acordándose de que Ramiro la tiene como hechizado, lanza un pensamiento premonitor de su futuro destino:
-"Paréceme que viene a matarme..."

Prefigura el futuro homicidio, el viejo rosario de Tierra Santa, de quince cuentas enhebradas en cordón de seda y del que su preceptor, Fray Antonio de Jesús le había manifestado: -"Lleva siempre contigo

esta soga de estrangular demonio". Y demonio femenino es Beatriz, alucinante mujercita sensual.

En el momento más inesperado, y antes de la muerte de la niña, Aixa lo persigue a través del perfume, pues parece corporizarse saliendo del vaho mismo, como del humo de la lámpara de Aladino el personaje fantástico. Después de la muerte de Gonzalo de San Vicente y dirigiéndose a casa de Beatriz "el paño de la capa desprendía afeminado perfume" y su imaginación le hace ver una almohada de Aixa.

La muerte violenta de la hija de Blázquez Serrano, con utilizar el autor numerosos elementos del paisaje para impresionar: nubes bajas, luz amortiguada. el canto de los gallos nocheriegos, el ladrido lúgubre y prolongado de un perro, el misterioso frufrú de la seda, el silencio solemne preanunciador de homicidios, no tiene la trágica hondura ni produce impacto en la sensibilidad como la de Aixa.

Casilda, la hija de Medrano, es una "donosa chicuela", infantil e ingenua -ingenuidad auténtica, no la estudiada de Beatriz-, que siente admiración y respetuoso cariño por Ramiro, a quien trata como hijo de hidalgo y le sirve no como amiga sino como criado, admitiendo su condición inferior.

Amor resignado y silencioso el de Casilda; se lo presiente hondo, más tierno cuanto más desdenes, más callado cuanto más lejos. Ramiro es, para Casilda el amor imposible, inasible a pesar de su cercanidad.

Este la lleva a seguir al mancebo a todas partes y, como burla de su sentimiento, servir de mensajera celestina entre Ramiro y Beatriz.

El instante de la partida para América es conmovedor; el paisaje presta sus tintas para entristecer la escena.

La hora del crepúsculo parece estar señalada para los destinos fundamentales de los personajes de la novela. Su color "oro y sangre" se asocia a horas trágicas. a destinos irrevocables.

La pausa dorada que precede a la noche siempre misteriosa le da un toque mágico a la despedida de ambos seres que, pensando en cosas distintas, están unidos por la frustración.

Los dos están mirando el occidente: uno apoyado en la baranda de borda escrutando el cielo hacia América; otra, apoyada sobre los codos en ángulo en la roca más avanzada, mientras las palmas de las manos sostienen la cabeza, y dirigida la mirada al barco, cuya proa abre una herida blanca al mar.

La frustración de Ramiro es la quiebra de sus ideales más queridos. es un adiós a España. No más sueños de caballero del rey defendiendo sus derechos, no más siervo de Dios como quería Doña Guiomar.

Ahora lleva aprehendida su alma una esperanza lejana e incierta, ubicada en el poniente rojo.

La frustración de Casilda es más pequeña, pero no menos profunda: es el adiós al amor de su vida. Aquí no hay esperanza, por eso más trágico el instante para la muchacha.

La partida de Ramiro está asociada a la Nochebuena y su viaje ya en alta mar a la Navidad, es decir, al nacimiento de una esperanza redentora para el mundo de sus frustraciones.

Con pocos trazos extraídos de la naturaleza del lugar, el escritor nos da testimonios de los estados anímicos de ambos personajes: el estatismo de Casilda sobre la roca, mirando primero la figura del mancebo y luego las tres luces de popa bailando un vals marino en la lejanía, es el alma desesperanzada, el alma que se queda quieta porque todos los lazos están rotos; la posición de Ramiro sobre el barco andante es de quietud corporal, pero con el espíritu encendido. La roca no avanza; el barco sigue su derrotero.

CICERON Y LA ORATORIA

por LESTO A. PEANO

Una consulta de Marco Bruto, formulada con sencillez pero también con avidez de contestación, acerca de la oratoria, a Marco Tulio Cicerón, le da oportunidad a este excelso maestro del estilo, de registrar una serie de profundas y utilísimas reflexiones, que quedan indudablemente como canon insustituible en la materia.-

Es admirable constatar con que sobriedad y humildad -aderezos propios de la sabiduría- va Cicerón deshojando una a una, con su enfoque respectivo, las distintas problemáticas que inciden para la configuración del perfecto orador. Es que nada escapa a su experiencia, a su aguda observación, a su condición nata de orador, a su manejo sutil del auditorio, a su dominio equilibrado del arrobante don de la palabra.-

En toda su exposición, lo lleva como de la mano a su afanoso y consciente interlocutor, insuflándole aliento de entrada nomás, cuando le manifiesta, en alarde de precisa ubicación, que no es necesario ser irreversiblemente el primero en estas lides fecundas de la oratoria, por que también -le sentencia- además de admirar lo perfecto, no se deja de aplaudir lo inferior.- Con este concepto amarra bien a profundidad su idea de la perfección suma del orador, que va a pasar a ser brújula orientadora y puerto de resguardo, en toda su cautivante travesía de argonauta oratorio.- Por eso sienta, incluso, que se pueden imaginar estatuas más perfectas que las levantadas por el genio incomparable de Fidias.-

También pone especial cuidado y énfasis Cicerón en señalar el auténtico basamento de la capacitación del orador en su faceta primordial, que es la elocuencia, empezando por reconocerse él -si es orador- como salido de los jardines de la Academia y no de la oficina de

los retóricos.- Con su ejemplo personal a la cabeza, que bien puede derramarse genéricamente, sienta la premisa irreemplazable de que sin la incursión previa por las regiones de la filosofía, nadie puede ser, ni mucho menos sentirse, elocuente.- Acepta sí que nociones filosóficas y aportes retóricos y dialécticos se complementen, pero siempre bajo la tutela directriz de la Filosofía, devota progenitora de todos los aguijoneantes por qué?.-

Todas las opiniones que brinda Cicerón son un desgranar ininterrumpido de concreciones literarias, que empautan, fijan y emulan a la siempre perfectible oratoria.- Así destaca, con la seguridad del más experto guía, que la riqueza, fecundidad y buen gusto en el estilo, son los principales méritos de la elocuencia, a la vez que el arte de aferrar al escucha.- En su búsqueda del orador perfecto -a Demóstenes lo aurolea como ideal del griego- se detiene en la variedad de estilos, enumerándolos, definiéndolos y fijando su particular repercusión, al par que reputándolos incompletos impenitentes, para extraer como conclusión normativa que el ideal es plasmar un estilo medio que espeje todo lo subyugante y eficaz que irradie ese verdadero haz que conforma la variedad de estilos.-

Recalca además Cicerón los diversos géneros que puede abarcar el discurso, entroncados en disímiles temas particulares, dándole trascendente importancia su consideración, como así también que debe tenerse especialmente en cuenta la cultura del auditorio, para saber en consecuencia adaptarse al mismo.- Destaca que en el discurso -trampolín que sella la inter relación de orador y oyente- debe tenerse presente tres cosas sustanciales: lo que dice, cómo lo dice y cuándo lo dice; que las diferentes partes del discurso están integradas por la elocución, invención, disposición y acción, como jalones que a la postre le dan vivencia humana; que siempre se debe de poner harto de manifiesto, por parte del orador, juicio equilibrado y discreción mesurada en sus oraciones, que sirvan de buen tamiz para descartar de la argumentación toda consideración pueril e intrascendente.-

Al gesto y al ademán del orador, le concede Cicerón principal rango, lo mismo que a ser dueño de una buena voz, que si bien el tenerla no está en su recursos, sí lo está en el arsenal de la voluntad de cada uno, educarla y mejorarla y como armoniosa conjunción de esos juicios colindantes, le espeta al absorto Bruto: "el que aspire pués a la perfección oratoria, diga con tono expectante y misterioso las cosas atroces, con voz blanda y suave las sencillas, con dignidad y reposo las graves, y en humilde y quejumbroso estilo los dolorosas".-

Los movimientos del orador -cómo se columpia en el trapecio que le tiende la tensa expectación del auditorio-, no escapan a la

proverbial sagacidad ciceroniana, como tampoco la expresión de los ojos, que transporta por igual, con emotiva intención, saldos humanos de muy diferente tela; que cuando el buen orador se calza el estilo de los filósofos, debe andarlos por el sendero de la conversación, antes que por el del discurso, en tanto que los dúctiles sofistas se empeñan más en deleitar que en persuadir, que se puede decir es obtener rentabilidad pero no productividad oratoria -

El orador -sentencia Cicerón- debe deslindarse de la elocuencia de los filósofos, de los sofistas, de los historiadores y de los poetas y como síntesis del orador, sostiene que es necesario que pruebe, por razones de necesidad, que deleite, por razones de utilidad y que convenza, como colofón de la victoria final de cada causa; que el fundamento de la elocuencia es la sabiduría -y como cima la filosófica-, porque una cosa suena ahuecada o atrayente, según que se exhale con una u otras expresiones; que debe ser morigerado el uso de las figuras, ya de pensamiento ya de palabras, mientras que nomina metáforas, a las traslaciones fundadas en las semejanzas y nacidas ya de la necesidad, ya del agrado.-

El orador perfecto -símbolo y programa de su meta, siempre más allá- es una alucinación de la que no puede evadirse y queriendo aprehenderlo, sueña en voz alta, con registro de pensamiento escrito: "si yo pudiera asir con la mano a este orador perfecto, ni él mismo con toda su elocuencia podría persuadirme a que lo soltara"; que ese orador debe de estar empapado de Historia, porque al desconocer lo que ocurrió antes de nacer nosotros, es como quedarse siempre en niños y no llegar a la adultez de los juicios razonados; que el modo de discurrir sobre las cosas es lo que hace admirable el discurso, por que el conocimiento sencillo y simple de las cosas, es muy fácil.-

Que de dos cosas esenciales debe estar provisto el discurso -apunta Cicerón-: la ética, que es el sondeo de la naturaleza humana de las costumbres y de la vida y lo patético, es decir el delicado arte de mover los afectos y hacerlos llegar a destino; que las cosas tienen más vida cuando se oyen que cuando se leen, es que parece -a mi juicio- que se prenden con más firmeza porque las cosas dichas hacen las veces de aldabonazo certero a la mente, en esos casos comunmente sumida en la silenciosa expectativa.-

Manifiesta también Cicerón -con profundo y galano acierto- que la elocuencia sólo pueden trasmitirla y enseñarla los que la poseen como supremo bien de auténtica pertenencia personal y que aún éstos deben disimular su valer en ella, porque la prudencia es grata a los hombres y cuño distintivo de su ponderado equilibrio; que así como antes que nada el orador debe escucharse a sí mismo, para

coronar su búsqueda que deba ser del valor-orador, los oyentes serán siempre y en todos los casos los mejores críticos y quienes con los apergaminados títulos de su fidelidad receptiva, están en mejores condiciones para un pronunciamiento veraz y justo, desapasionado y lúcido, a quienes tampoco escaparan sin duda que los discursos que se presentan sin armonías en las ideas, se asemejan hasta confundirse con los movimientos torpes y sin gracias de un atleta que está lejos de la idealidad gimnástica.-

En llegando al final de su enjundiosa respuesta, Cicerón, en un destello de admirable síntesis y en conjunción traductora de su pensamiento, se explaya así: "Diré en dos palabras lo pue pienso.- El hablar con mucho aparato, pero sin ideas, es locura: el hablar sentenciosamente sin orden ni concreto en las palabras, puerilidad, pero en la que suelen incurrir no sólo los menos sino muchos varones prudentes - Mas el orador que busca no solo aprobación, sino admiración y aplauso, debe sobresalir en todo, y avergonzarse de que otro lo aventaje en nada y sea oído con más gusto que él.- Esto es, Bruto, mi juicio acerca del orador: si te parece bien, síguele: si no, atente al tuyo"

Muy digno broche, por cierto, del maestro del estilo que por antonomasia es Cicerón, en el que como decorador eximio de la elocuencia oratoria, instrumenta su contestación-cartabón, al abrigo de una modestia creadora, de una medulosa incursión por los vericuetos más recónditos de la fluente palabra y de una nunca desmentida consideración a su inteligente interlocutor, a quien hace destinatario de su mejor confianza y seguridad en la absorción intelectual.-

En el intento siempre positivo de releer e interpretar el pensamiento de los grandes de la Historia universal, puede afirmase que seguir detenida y reflexivamente los estupendos pasajes de este torrente de ideas que es la contestación de Marco Tulio Cicerón a Marco Bruto, es quehacer ameno con mucho de embeleso literario y prenda segura de una valiosa cosecha de entendimiento como fruto de sus pletóricas enseñanzas.-

LA CUEVA DE ALTAMIRA

por ALBERTO J. MASRAMON

El origen del Arte

El hombre se ha formulado dos sugestivas preguntas que no son fáciles de responder: cómo definir el arte: cómo se originó el mismo.

Van Lier ha dicho: "lo inefable puede señalarse pero jamás expresarse"; de ahí que pese a las fórmulas que se hayan creado al efecto, el primer punto no ha sido contestado correctamente.

En lo que concierne al segundo, es cuestión de un estudio muy exhaustivo. Si a veces queda sin respuesta el origen de las cosas materiales, lógico es reconocer lo difícil que será hacerlo con un fenómeno tan espiritual y complejo como es el arte.

Hay quienes con sentido simplista se limitan a decir que el arte ha nacido por el amor a lo bello. Tan infantil contestación es evidentemente falsa y superficial, pues la valoración de la belleza ha variado, varía y variará sin duda con el tiempo. Goethe, cuando todavía nada se sabía del arte prehistórico, llegó a decir: "El arte discurrió mucho tiempo por un período formativo antes de ser bello, pero no por esto dejó de ser un arte sincero y grandioso, a veces más sincero y grandioso que la belleza misma; pues en el hombre hay una naturaleza creadora que se manifiesta en él tan pronto como éste tiene asegurada su existencia. En cuanto no tiene preocupaciones ni temores, este semidiós, activo en la tranquilidad, busca materia a su alrededor para insuflarle su espíritu. Así el salvaje modela con rasgo aventurado, con formas horribles y colores vivos, su rostro, sus plumas y su cuerpo. Pero dejad que estas imágenes estén constituídas por formas arbitrarias, pues aunque carezcan de proporción, tienen su sentido" (1)

(1) V. MARTIN ALMAGRO BASCH, Manual de Historia Universal, Madrid, Espasa Calpe, 1960, I, pág 211.

La profundidad del sabio nos llama a la reflexión sobre el proceso que el artista realiza al crear de la nada la obra de arte, capaz de transmitir un mensaje espiritual a los demás hombres. Con el estudio de la paleopsicología y el método etnológico se pueden seguir los pasos iniciales del arte. Así -su primera raíz-, la tendencia artística figurativa, nace cuando pinta con fuertes trazos su cara y piel o al disfrazarse con la máscara del animal que imita con gritos y gesticulaciones. De ellos, el hombre prehistórico no nos ha dejado resto alguno. Ciertos colores que aparecen en los niveles del Musteriense (cuarto estadio del protolítico o paleolítico profundo) nos muestran presumiblemente el origen en la creación del arte pues debieron servir para tatuarse el cuerpo y para adornar las máscaras y las pieles, todo ello con fines mágicorreligiosos.

Nos queda ahora la segunda raíz de la que puede nacer la obra del artista. Es ésta, la necesidad de traducir lo que él siente como original, propio. La obra de arte es sólo la expresión objetiva de tal estado espiritual. Para un crítico actual a "estos estados irracionales, emotivos, intuitivos, está más sometido el hombre primitivo que nosotros. Por ello es seguro que esta fuerza creadora del arte es tan antigua como el hombre mismo".

No hay que olvidar finalmente que el hombre prehistórico debió luchar contra un ambiente hostil. Estas preocupaciones, sentidas de manera angustiosa, llevaron al artista a estados numínicos al servicio propio de la tribu, de tal manera que el artista creador era el mago que expresaba su potencia a través de la obra de arte.

Las expresiones artísticas más remotas del continente europeo datan indudablemente del paleolítico superior. Al lado del material lítico, tipológico, brotan las obras plasmadas de potencia creadora, sinceras expresiones de estados emocionales, indescriptibles. Vemos como la inspiración ha hecho surgir de la nada seres que viven espiritualmente. De unos pocos trazos nace una figura y una piedra o un hueso se convierte en un ser lleno de vida y sensibilidad.

Con todos estos elementos podemos conocer mejor el quehacer de nuestros antepasados. Según el profesor Martín Almagro Basch las obras de artes de Europa se remontan a treinta mil años, hecho que le da prioridad en el tiempo ya que muchos siglos después se iniciarán en el Oriente Próximo, cuna de las culturas humanas más antiguas.

Hemos adelantado que para el período Musteriense se han encontrado restos de ocres y piróxidos de manganeso presumiblemente utilizados para tatuajes o adornar máscaras o pieles; mas, no hay seguridad que el hombre neanderthalensis fuera capaz de la creación artística. Lo cierto es que ya en el Auriñaciense (primer estadio del

miolítico o paleolítico superior) el sudeste de Europa ostenta una rica y variada gama de obras de arte mueble o rupestre, según sean pequeños objetos trabajados (hueso de reno como el de Lorthet, V. G.) o las grandes creaciones de las cavernas (Altamira, Alpera, Cogul, etc.). La gruta de Lascaux, en el sur de Francia presenta representaciones del Elephas Primigenius (mamut lanoso), con vestigio de existencia humana hace quince mil años aproximadamente, según cálculos logrados por el método del carbono- 14.

La línea evolutiva se fue cumpliendo de tal suerte que las expresiones artísticas se multiplicaron llegando a la madurez en el Solutrense y Magdaleniense. Después, con la abstracción del Epipaleolítico o Mesolítico, la escultura y la pintura desaparecieron para dar paso a las grandes construcciones megalíticas (menhires, dólmenes y cromlechs) propias del mixoneolítico o neolítico superior.

El ciclo del arte paleolítico se extinguió, pues, sin posterior evolución a la vez que desaparecían las culturas que lo crearon.

El Descubrimiento del arte cuaternario

El conocimiento del arte paleolítico cuaternario fue un capítulo notable que nació con el descubrimiento de la cueva de Altamira. Anteriormente se habían encontrado obras de arte menor, del llamado arte mueble en diversos niveles arqueológicos de algunas cuevas francesas. Así, L. Mayor en Veyrier, descubrió un primitivo bastón de mando en el año 1833; a éste siguieron corzas heridas dibujadas sobre un hueso de reno, 1834, y una mujer velluda colocada debajo de las patas de un animal, ostentado brazaletes (2).

Pero, fue, como queda dicho, el descubrimiento sensacional de la cueva de Altamira en el año 1879 por el sabio Marcelino de Sautuola lo que marcó el inicio del arte cuaternario, sobre todo por la forma en que el gran prehistoriador español defendió contra toda la ciencia de su tiempo, la capacidad creadora del hombre del paleolítico superior.

Luego del hallazgo de Altamira -negado por surpechería- se descubrió la cueva de La Mouthe en 1895. Un año después aparecían los grabados de Pair-non-Pair y los conjuntos artíticos de Les Combarelles y Font de Gaume, todos en Dordoña. El famoso grupo del Beso de los renos de Font de Gaume es expresión purísima del arte paleolítico donde las figuras emergen por la sutileza del juego de la luz y la

(2) V. JOSE PIJOAN, Summa Artis, Historia General del Arte, Madrid, España Calpe, 1930, VI, pág. 19 y siguientes.

ombra sin necesidad del contorno.

Ante la evidencia, los opositores como Emil Cartailhac, se rindieron, reconociendo el triunfo de Sautuola. Nuevos hallazgos han confirmado la notable importancia del arte de las cavernas. Las nueve mujeres danzando frente a un joven desnudo en Cogul (año 1903), y la gran figura del jefe en Alpera, sumadas a tantas otras cuevas como la de la Araña, Valltorta, Gargas, etc., hablan al prehistoriador de tal ma era que nos permiten conocer que ello es obra de una cultura, cuya dispersión, temática, técnica empleada y desarrollo, apreciamos en su justo valor.

El descubrimiento de la Cueva de Altamira

La Cueva de Altamira dista dos kilométros de Santillana del Mar, antigua capital de la zona occidental de Santander, existiendo en la actualidad muchos medios para llegar a la sin lugar a dudas la más famosa cueva con pintura prehitóricas del mundo entero.

Su descubrimiento se debe al español Marcelino S. de Sautuola, iniciador del estudio de la pintura del hombre cuaternario.

Hacia 1868 un cazador que recorría la loma de Altamira, presenció la desaparición de un perro dentro de un matorral al perseguir a un zorro. Al liberar al animal debió sacar unas piedras, encontrándose con una gran oquedad, viendo que era una amplia cueva. La noticia circuló sin dársele mayor importancia.

Más, en 1875 aparece en escena un hombre erudito, poseedor de una finca veraniega en el pueblo de Puente San Miguel. Era Marcelino S. de Sautuola nacido en 1831. Al conocer el hallazgo fue a ver la cueva realizando excavaciones encontrando huesos de animales y sílices tallados. En Madrid dio cuenta de ello a su amigo el profesor de geología de la Universidad Central Juan Vilanova. Ambos estudiosos concertaron proseguir los trabajos. En el verano del año 1879 don Marcelino mientras proseguía las excavaciones, fue acompañado por su hija María. La escena fue recordada varias veces por Cartailhac, Breuil y otros espeleólogos. Mientras el naturalista proseguía sus trabajos de rutina, la niña vagaba con su curiosidad infantil por la caverna. Se produjo el milagro: lo que tantos hombres de ciencia no habían podido encontrar fue visto por la criatura. Al observar el techo, de repente exclamo: "Papá, mira toros pintados...". Enorme fue la sorpresa del investigador pues no se explicaba la presencia de tales pinturas en un lugar tan desolado. Otra vez en Madrid se puso al habla con Vilanova el cual decidió ver por sí mismo la cueva con el fin de estudiarla. Comprendieron ambos que los animales representados -ya

BREVES APUNTES

SOBRE

ALGUNOS OBJETOS PREHISTÓRICOS

DE LA

PROVINCIA DE SANTANDER,

por

Don Marcelino S. de Sautuola,

C. de la Real Academia de la Historia.

Al Museo Arqueológico

Marcel.º S. de Sautuola

SANTANDER. 1880.

Imp. y lit. de Telesforo Martínez,

BLANCA, 40.

Marcelino S. de Sautuola, con este trabajo publicado en 1880, defendió por vez primera la autenticidad del arte rupestre cuaternario.

extinguidos- fueron contemporáneos al o a los artistas De ahí la necesidad de hacer excavaciones en la misma gruta. Vilanova pudo clasificar las osamentas como de bisonte, jabalí, caballo, ciervo, es decir los animales ahí representados, y algunos de esos huesos con figuras grabadas. Como por geología se sabía que aquellas especies eran cuaternarias no había duda que esas pinturas eran prehistóricas. Fue cuando Sautuola publicó un folleto titulado "Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander" donde por vez primera se dice que existió pinturas de la edad prehistórica

Sin embargo, nadie le creía a excepción de sus amigos como Vilanova y Jiménez de la Espada. Lo tildaron de falsario argumentándose que un pintor francés mudo protegido de Sautuola había realizado los dibujos a su pedido Otros estimaban que eran figuraciones artísticas de legionarios romanos o de pastores celtas. Fernando Márquez Miranda señala al respecto: "Tanto Sautuola como Vilanova, su apadrinador, murieron, pues, sin haber conocido el reconocimiento de la verdad. Algún excéntrico solitario, como Chiron, acompañó a Sautuola casi desde sus primeras noticias, en 1880 pero este apoyo fue tan excepcional que sirvió solamente para mostrar mejor aún la tremenda soledad y desamparo del descubridor. Recordemos con respetuosa emoción al naturalista español que envenenó los últimos años de su vida en una defensa imposible y justa y admiremos el hallazgo de aquella niñita, cuya mirada se aguzó con el ansia y el temor, en el claroscuro de la caverna..." (3)

Emil Cartailhac, presidente de la Sociedad Prehistórica de Francia fue quien más tardó en reconocer el valor del hallazgo Luego se arrenpintió para convertirse en el más celoso defensor del arte cuaternario. Debemos mencionar a Edouard Piette sabio francés porque fue el primero en reconocer la autenticidad de las pinturas. En carta dirigida a Cartailhac con fecha 8 de febrero de 1878 dice: "Yo no dudo que esas pinturas sean de la época Magdaleniense" (4).

En 1895 el francés Rivière investigó grutas en Dordoña, descubriendo pinturas rupestres. Pese al pensamiento de Cartailhac se inició una corriente de opinión francamente favorable a las teorías de Sautuola, aunque desgraciadamente éste había ya fallecido en 1888 y Vilanova en 1893.

En la actualidad se conocen miles de pinturas rupestres en

(3) FERNANDO MARQUEZ MIRANDA. Siete arqueólogos, siete culturas, Buenos Aires, Hachette, 1959, pp. 228-229.

(4) Ibídem, pág. 229.

diferentes continentes y cada día se descubren más. Pero España y la Cueva de Altamira encierran la gloria de ser la piedra básica del descubrimiento del arte cuaternario.

Era demasiado para la honestidad de Cartailhac; hombre sincero reconoció el error y en 1902 publicó su "Mea culpa de un escéptico", donde confesaba la falta de clarividencia al rechazar la existencia de aquel arte. Conjuntamente con el abate Henri Breuil procedió al estudio de la Cueva de Altamira y bajo los auspicios del príncipe Alberto de Mónaco editan el libro "La Caverne d'Altamira a Santillana près Santander".

Para el año 1925 se creó la Junta Protectora de la Cueva de Altamira quien en pocos años abrió carreteras hasta allí; en el interior, rebajó el piso en la sala de las pinturas; aseguró las bóvedas, construyó el Museo donde se guardan los objetos extraídos de la misma, etc.

Recién en 1924 se celebró en Madrid una exposición de arte prehistórico español en el edificio de la Biblioteca Nacional donde se rindió homenaje a Sautuola, con la presencia de María Sautuola de Botín, la que de niña descubrió las pinturas inmortales.

En 1935 Breuil y Obermaier publicaron "La Cueva de Altamira en Santillana del Mar" que es una de las obras más importantes que se han hecho sobre el particular.

Características de la Cueva

Tiene una longitud de 270 metros. Presenta un vestíbulo cuyo techo lamentablemente se ha derrumbado. Aquí es donde se han practicado las excavaciones encontrándose los restos del hogar pues el hombre buscaba su contacto con la luz del sol. Las salas interiores y oscuras, eran los templos donde los artistas brujos dejaron sus expresiones culturales. Se llega así a la gran sala de pintura. Tiene 18 m. de largo por 9 m. de ancho. La altura del techo oscila entre 1,15 m. y 2,65 m. Las figuras más numerosas son los bisontes, en todas las posiciones. Se han aprovechado muy bien las salientes de la roca para dar mayor realismo al conjunto. Hacia el centro se ve una cabeza de toro, a la izquierda, un jabalí a la carrera; al fondo, el caballo primitivo La figura más voluminosa es la de la cierva que se distingue en el fondo casi en el centro, de 2,25 m.

La cueva se completa con varias galerías que el hombre del magdaleniense aprovechó para dejar otras representaciones de ciervos y toros. Hasta en el último rincón se aprecian numerosos grabados de diferentes tamaños. Las mejores, un grupo de seis cabezas de ciervos de buen estilo magdaleniense.

Sintetizando, con José R. Mélida en su "Arqueología Española": "Excede en importancia a todas las cuevas, la de Altamira. Al penetrar en ella hállase un amplio espacio que hace de vestíbulo, a cuyo fondo se abren dos galerías en declive y en la de la izquierda en la bóveda, a dos metros de altura, se ven las célebres pinturas que ocupan unos 14 m. y consisten en unas 20 figuras en su mayoría de rojos bisontes, algunos echados, un jabalí, unos caballos y una cierva. Todas estas figuras sorprenden por su vigoroso realismo" (5)

Es tan extraordinaria la floración del arte rupestre en Altamira que suscita la más profunda admiración. Del suave calcáreo emergen las imágenes de los animales que poblaron la tierra en tiempo de las glaciaciones. Con pocos signos y una coloración sumaria definen actitudes de los animales, a menudo expresados con un aprovechamiento inteligente de las rugosidades de las cavernas, ya sea en reposo o en notoria carrera.

Técnica pictórica

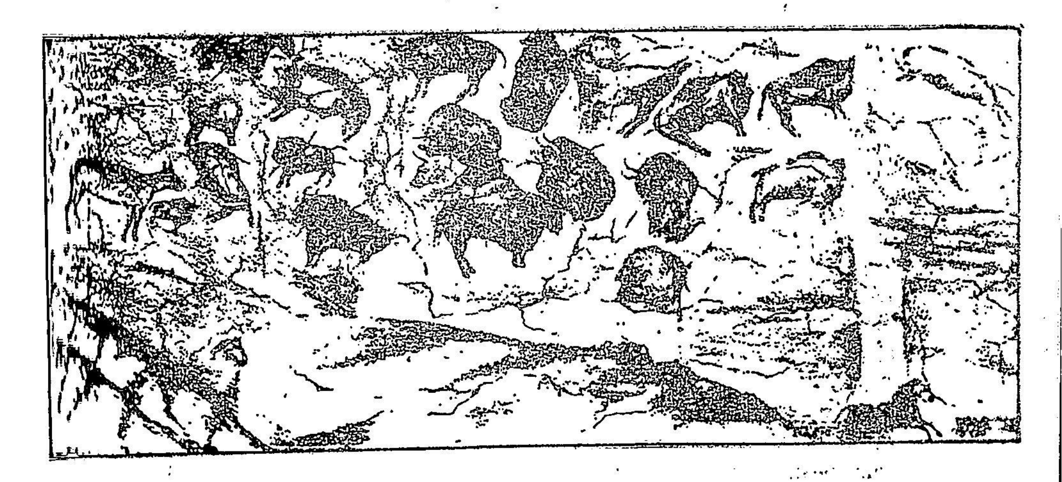
La técnica es bastante compleja. El artista grababa primero el contorno y luego coloreaba el interior. El color elegido gira en la gama del ocre y contribuye a realzar el volumen del animal. Para completar la ejecución el artista raspa las partes que desea poner en relieve: ojos, orejas, cuernos y pelo. En ciertas ocasiones lava otras partes para obtener el juego del claroscuro. Con razón se le ha dado en llamar a la gran sala de pinturas de Altamira, "Capilla Sixtina de la prehistoria".

Se han hecho análisis para conocer la composición de las pinturas y se ha comprobado que están preparadas con ocres naturales a base de sesquióxidos férricos, carbón vegetal y grasas animales. Predominan el rojo, amarillo, pardo y negro; a veces aparece el violeta, faltando el verde y el azul. Al violeta lo obtenían mezclando óxido de manganeso con grasa y sangre. El negro era obtenido del carbón vegetal.

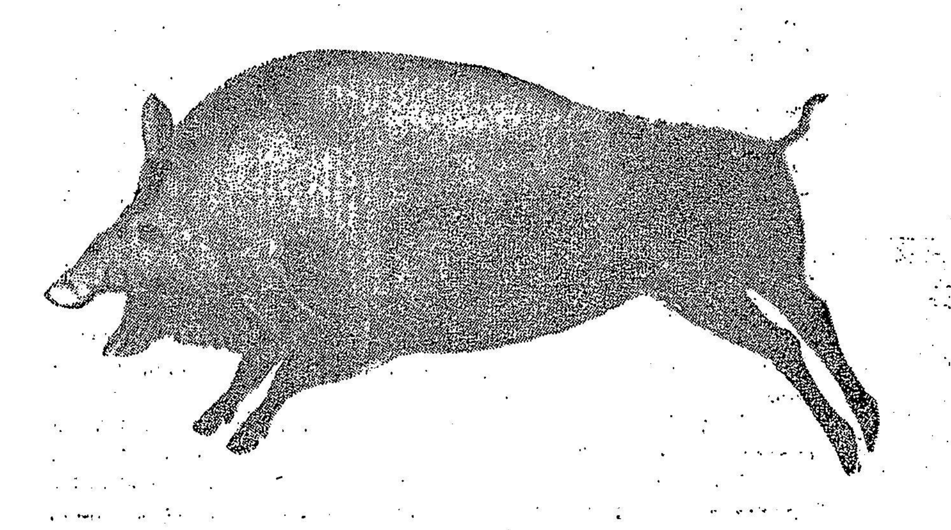
Los estudios han demostrado que antes de pintar preparaban la superficie, raspándola con puntas de sílice. Usaban pinceles fabricados de pelos o cerdas; también empleaban los dedos embardunados o palillos con puntas.

No es fácil dar una explicación de cómo estas pinturas han superado tantos milenios. Se ha comprobado que ello se debe a la falta de luz solar y al ambiente húmedo. Además la composición de la pasta con grasa y sangre las transformaron en óleo que al adherirse a la piedra, se han petrificado

(5) JOSE R. MELIDA, Arqueología Española, Barcelona, Labor, 1942, pp. 24-26



Primera reproducción en 1880 de las pinturas de Altamira, por su gran descubridor el sabio español Marcelino S. de Sautuola.



Una de las figuras menos divulgadas de la gruta de Altamira, provincia de Santander.

Valor de las pinturas

Como señalamos al principio el artista primitivo no iba en busca del arte: expresaba plásticamente sus creencias religiosas. Todos los investigadores están de acuerdo en que fueron hechas por culto mágico. Sobre estas figuras hacían sus invocaciones mágicas y conjuros, como hoy todavía lo hacen los australianos, quienes trazan en la arena la figura del canguro. Luego realizan el baile ritual de invocación, descargan sus flechas en simulacro de caza y salen confiados a practicarlo realmente. Por eso la mayoría de las pinturas de Altamira representan ciervos, bisontes, caballos, etc. El hecho de no aparecer el perro, la gallina y el conejo, es porque para entonces no existían en España. Los animales domésticos llegaron del oriente muchos siglos después.

El Dr. Jesús Carballo en su importante obra "La Cueva de Altamira", manifiesta: "Es de advertir que en la cueva de Altamira nunca se descubrió industria alguna de los metales, ni aun siquiera de la Edad Neolítica; ni cerámica. Esto demuestra que esta cueva, por algún accidente natural, quedó cerrada al hombre y deshabitada ya en los tiempos del Paleolítico Superior. Es decir, poco después de hechas las últimas pinturas. Desde entonces, jamás volvió a ser morada del hombre. Lo cual constituye otra gran prueba de la autenticidad de las pinturas

"Según el estudio hecho por Henri Breuil, la cronología del arte de Altamira es la siguiente: Los dibujos más antiguos corresponden al período auriñaciense (que es el comienzo del Paleolítico Superior). De este período no se halló nivel alguno en las excavaciones. Pero es muy probable que se encuentre, profundizando más, y esperamos descubrirlo cuando se efectúen nuevas investigaciones.

"Del Solutrense Superior hay yacimientos con bastantes objetos, pero las manifestaciones de arte son muy escasas: tan sólo dibujos negros, lineales, algo sombreados, y algunos grabados.

"La mayor parte de las pinturas y los mejores grabados pertenecen al altamirense inferior (magdaleniense francés), del cual abundan objetos extraídos en las excavaciones.

"Las pinturas negras de gran relieve y las policromadas son del magdaleniense V y VI; pero de estas fechas no se encuentran objetos.

"Tal vez sucedió que por los desprendimientos, ya los trogloditas abandonaran la cueva penetrando en ella solamente como santuario, pero sin vivir en el interior" (6).

(6) JESUS CARBALLO. La cueva de Altamira y otras cuevas con pinturas en la provincia de Santander, Librería Moderna, pp. 37-38. Exhaustivo trabajo de enorme importancia para el investigador.

Con el pensador inglés Brodrick, repetimos: "Fundamentalmente tenemos que buscar el origen del arte pictórico en los esfuerzos que hicieron nuestros primitivos antepasados para asegurarse el sustento" (7) Con todo gozamos en su fecundidad creadora. Su naturalismo, su valentía, su expresión, son notas eternas del arte de Altamira, siempre contrario a convencionalismos falsos y a rebuscadas expresiones de fuerza o de terror.

España, tan rica en las manifestaciones del espíritu, da pues al mundo, desde sus orígenes, esta espléndida muestra de cultura milenaria. Del mar del tiempo que va por encima de valles, campos y caminos, esta expresión imperecedera amenaza lo infinito. Es el proemio de ese quehacer futuro que la llevará a la cumbre de su gloria cuando los bloques de sus tesoros y reinos reunidos, salgan más allá del mundo conocido hacia la cristalización de un sueño quimérico: el descubrimiento y la conquista de otro mejor.

(7) A. H. BRODRICK. La pintura prehistórica, en Breviarios del Fondo de Cultura Económica, nº. 37, México, 1950 pág. 10.

Adhesiones

Comisión Municipal de Cultura
y
Sociedad Educacionista "La Fraternidad"

MAGIA Y HONDURA EN TRES SONETOS
DE EDUARDO GONZALEZ LANUZA

por ROSA M. SOBRON DE TRUCCO

Desde que Boscán y Garcilaso regalaron a nuestra bella lengua castellana los dones inextinguibles del endecasílabo italiano; desde aquellas finas y magistrales estructuras de los sonetos del Siglo de Oro español, han sido aquel metro y este tipo de composición poética, vehículo de salida, feliz muchas veces, tambaleante otras, para el caudal inspirador de innumerables generaciones de poetas.

Basta una rápida revisión a todos los movimientos literarios, para comprobar este aserto. Las revoluciones estéticas de tantos "ismos" típicos de nuestro siglo, no han conseguido sofocar la predilección de muchos escritores por la sujeción a ciertas normas de ritmo y de rima, -de corte clásico.-

Es que ¿no se puede acaso marchar acorde con las evolucionadas formas de arte y de vida que nos impone el mundo de hoy, con el sostén luminoso y firme de algo que "fue", pero que es capaz de "ser", eternamente?.

Creo que tales adeptos son los que han entendido que la acepción "clásico" podrá decirse en cada instante del tiempo que fluye, como elemento estético capaz de sobrevivir a lo cambiante y fugitivo.-

Podemos preguntarnos pues: ¿cuál es la causa de esta perennidad del soneto?.

¿Por qué se sienten tanto poetas, atraídos por su redondez estructutal?.

¿No es más fácil quizás, decir las mismas cosas en un libre juego de conceptos, sin sujeción a un metro, a una rima y a un ritmo pre-establecidos?.

Esto encuentra su respuesta, si recordamos que el poeta auténtico es poseedor de un vital "ritmo interior", que subconscientemente, va

estructurando en los hondones del alma, la forma de poema concebido. A tal punto se fusionan el tema y la forma expresiva, que el caudal lírico se vierte en un metro determinado, merced a un esfuerzo intenso de celebración acorde con el impulso emocional que suscita la creación poética.

Es que el ritmo tiene un fuerte apoyo orgánico y está clavado en el subconsciente.

Allí lo encuentra también el escritor surrealista como fuerza inevitable y automática. (1)

Hay ideas, temas, asuntos, especialmente en el campo de la lírica, que no pueden decirse poéticamente si no es a través del soneto. Cuando éste es bien concebido y bien logrado, traduce de manera magistral, esa intensa "palpitación del alma" que, al decir de Antonio Machado, bajo el apócrifo de Juan de Mairena, explica el fenómeno poético. (2) Entre los autores españoles e hispano-americanos contemporáneos hay espléndidos sonetistas.

Eduardo González Lanuza, poeta finísimo, ha comprendido como pocos la misión de su "ser-poeta"; ha cumplido y cumple su vocación con honesta elevación, con profundidad humanísima.

Ha indagado y estudiado las formas de dar cauce a la inspiración y nos ha brindado en sus "Variaciones sobre la poesía", lecciones que nos dicen hasta dónde puede llegar la búsqueda, la explicación del fenómeno poético; todo expresado con conocimiento y agudeza singulares.

El que ha iluminado tan diáfanamente a quienes nos sentimos inquietados por el misterio poético, Eduardo González Lanuza, español, santanderino, pero también muy nuestro, enseña, o mejor dicho, devela el encanto y la sugestión llenas de inesperadas intuiciones, que promueven la elaboración de un soneto.

Y tres de su última producción, publicados en el suplemento literario de "La Nación", nos confirman en la idea de que el soneto, composición clásica por excelencia, se adapta en forma cabal y límpida a las posturas e inquietudes del hombre de nuestros días; a su posición filosófica, existencial, a su espiritualidad, hondamente sensitiva, a su "ser total", dentro de los límites maravillosos-cercos de encantamiento y sugestión para los poetas -de cuatro estrofas densas de humano contenido.-

A modo de homenaje a quienes nos dieron esta forma de expresión,

(1) SCHOKEL LUIS ALONSO -"Estética y estilística del ritmo poético" (pag. 89) Juan Flores, editor- Barcelona.
(2) SERRANO PONCELA SEGUNDO -Antonio Machado. Su mundo y su obra (pag. 59)

indiscutiblemente perdurable, intentaré mirar con los ojos del alma, el propio corazón de González Lanuza, vertido diáfanamente en los sonetos aludidos.-

Perdóneme el poeta -Pues sólo me acompañan en mi intento, admiración y regustado deleite ante la reiterada lectura de sus estrofas-

SONETO

Me llamaron. Salí y amanecía,
la luz iba inventándose serena.
La creí: me creyó. Fue la azucena
el pacto virginal del primer día.

Me llamaron. Salí y el mediodía
reverberaba ya sobre la arena.
Le creí: me creyó. Febril sirena,
lúbrica en su furor resplandecía.

Le llamaron. Salí y atardecía,
el horizonte desde antigua pena
me aludió. Pero ya no me creía,

ni le creí. Y así empezó mi plena
intimidad con la melancolía.
Me llamaron. Salí y anochecía.

Ante la primera lectura de esta composición, ya estamos en condiciones de afirmar que, en virtud de aquel "contagio sugestivo" de que habla Amado Alonso (3) nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad recibieron el impacto -dulce y hondo impacto- del sentimiento del autor.

(3) Alonso Amado -"Materia y forma en poesía" (pag. 18 a 20) -Edit. Gredos- Biblioteca Románica Hispánica -Madrid 1955.

¿En qué reside el misterio?- Repetidas lecturas nos irán descorriendo, hasta deslumbrarnos, el velo que, sólo en apariencia, encubre la idea central del poema, que rezuma íntimas vivencias palpitantes de profundo contenido.

Ese reiterativo "Me llamaron", impersonal, inicial de cada estrofa, nos ubica en el tiempo, a pesar de su aparente vaguedad, en el tiempo del autor.

El primer "me llamaron", acompañado del símbolo augural del amanecer, es el despertar a la vida, a la inocencia, a la siempre añorada "edad de oro" perdida de la infancia.

Fluye una silenciosa y melódica armonía de la dualidad hombre-vida, cuyo símbolo mejor, más adecuado, es la transparente y frágil azucena.

Armonía que no impresiona nuestros sentidos externos, sino aquellos del hombre interior, vuelto cara a cara hacia sí mismo, hacia su intimidad, felíz o desgarrada.

Crea un ambiente de apacible ternura, esta temblorosa fusión del Hombre-vida- Y vemos, complacidos, su feliz latir frente al mundo creado y creador.

"El pacto virginal del primer dia", no es sino la aceptación, casi inconsciente, de toda esa bondad y belleza inéditas de la edad primera, con todo su bagaje de emociones auténticas, de vitales resonancias intimistas.

Pureza, pero a la vez, quebradiza estructura la de la azucena símbolo. Ruptura que todo hombre contempla con un dejo de recóndita nostalgia desde los altos y avanzados peldaños de la existencia.

El segundo cuarteto se acomoda magistralmente al segundo requerimiento en el fluir existencial del hombre- Su tiempo es aquí el mediodía deslumbrante, avasallador (aquél que en el pensamiento de Paul Bourget se torna "demoníaco") -El mediodía que enceguece, que destella sobre la naturaleza con radiosa esplendidez, que enciende el latido de la sangre y apresura el tono de la vida.

Y otra vez el intercambio luz-hombre, o sea vida-hombre, que resulta de una mutua fe, de una recíproca aceptación de dones.

El símbolo (azucena antes) tiene aquí la irrealidad de la sirena, la que tentaba desde remotos aires a los incautos navegantes. Pero la irrealidad se torna vibrante realidad, al comprender que la "lúbrica sirena" es la vida misma dándose, regalándose a través del amor, de la pasión, de la resplandeciente potencia creadora del hombre, de pie en su postura existencial al sentirse prolongación de Dios en la posesión de sus facultades creadoras

El hombre en el mediodía -Juventud en puja- Prolongación hacia los otros; esfuerzo inacabable en el florecimiento; casi diríamos, afán de caridad en ese volcar luz, amor, vida hacia el mundo circundante. Y comienza luego la sugestiva enunciación de los tercetos, que inician, en todo buen soneto, el proceso de redondez conceptual de la composición.

La tercera impersonal llamada, suena en la tarde del corazón -"Salí y atardecía-" El crepúsculo, el ocaso, símbolo de tantas cosas, centro de tantas bellas páginas en nuestra literatura, está tambien aquí.

La vuelta del recodo; el giro hacia la tarde de la vida, la caída del día con su horizonte de melancólicos tintes y de infinitas sugestiones, requiere, solicita, la atención del hombre.

Pero aquel fluir ya vivido la "azucena virginal" y la "lúbrica sirena" del esplendente mediodía, crearon la experiencia -La fe ya no es ciega, no es pristina, no es total.

Hay una suerte de desconfianza, legítima, por cierto -No se puede responder al llamado con el candor de aquel alborear primigenio, con el excitante vigor de la dorada hora.

Es preciso contemplar, antes de aceptar- El símbolo "horizonte" acrisola mundos vividos, sentimientos sutiles, gozos y tristezas.

Mirándolo, el hombre-poeta se ve reflejado. Hay paz, sí. Pero no puede realizarse el intercambio de dones. No hay mutua credulidad. De ahí la nostalgia por lo que fue, de ahí el paso inicial hacia esa "plena intimidad con la melancolía"; La postrer llamada, que es el verso final del poema. "Me llamaron. Salí y anochecía".

Madurez melancólica que vuelve hacia el pasado sus gajos de interminables remembranzas.

No hay requerimientos, urgencias definitivas.

Pero, ¿hay aceptación?. Sí; la del hombre cabal frente al anochecer.

Porque sabe que su vida fue plenitud, don, espiga sazonada, realizada creación.

"Salí y anochecía" - No se vea aquí símbolo alguno de escepticismo- Sino de sereno acatamiento, de apacible experiencia.

La dimensión temporal del día ha dado al autor capacidad para autocontemplarse filosóficamente y darnos, re-creada, en los límites del soneto, la síntesis vital de su sustancia de hombre-poeta, que sigue y seguirá realizándose, aun cuando llegue su verdadero anochecer..

En cuanto a los medios expresivos usados es preciso recordar la importancia que adquiere aquí la reiteración del verbo "llamaron".

Hay reiteración de sentido, de significado, perfectamente ensamblada con los símbolos: amanecer, mediodía, atardecer y anochecer.

Igual reiteración es la del verbo "creer".

Todo está proyectado para darnos la medida del tiempo personal del poeta, de "su tiempo", es decir, de su personal acontecer.

Tiempo asumido en forma tan maravillosa, que la comunicación entre autor y lector es honda, "desde la raíz del ser" como dijo Mario Binetti, desde el dolor que siempre es modo de amor".

Binomio amor-dolor, hombre vida, dados en este soneto de Gonzólez Lanuza con la totalidad del alma, con su íntegra honestidad de poeta auténtico.

BALANCE

Una por una cuenta del rocío
las gotas, y las notas del arrullo,
no le falta al rosal ningún capullo;
nada me llevo porque nada es mío.

La flor del fuego y el cristal del frío,
el pajarero matinal barrullo,
la intimidad nocturna del murmullo;
nada me llevo porque nada es mio.

Queda intacto el olor de la violeta,
y el mar y su salobre poderío;
dejo tras mí la Relidad completa;

nada me llevo porque nada es mio.
Perdón. Pido perdón que a Tu Universo
osé añadir la brizna de mi verso.

Estamos aquí frente a otro soneto de proyección espiritual profunda, donde todo cuanto rodea al autor, y tambien a nosotros, es poetizado con miras a "estirarse", valga la expresión, hacia la más secreta intimidad del hombre.

Hay una similitud tal vez con el soneto anterior en esa auto-contemplación del autor frente al fluir de la existencia, frente al tiempo que fue y al que se va.

Pero todo está presentado con una sosegada ternura, tan honda, capaz de estremecernos vivamente en cada repetida lectura de la composición.

El poeta frente a la naturaleza hace una lírica enumeración: rocío, rosal, fuego, etc, para concluir con un rotundo y conciso aserto: "Nada me llevo, porque nada es mío".

González Lanuza hace un balance estricto y humano, suyo y universal al mismo tiempo.

Todo lo que él ha presenciado y ha gozado le ha sido dado en préstamo: roces y perfumes, inmensidades y pequeñeces; todo aquello que es "La Realidad completa", que él supo suya, pero que, conscientemente, sabe que no lo es ya.

Ante su presencia, puede decirse que hay una serena comprobación: la de constatar intactos los dones y la belleza palpitantes en los objetos y seres enumerados

Sentimiento de paz interior, podría decirse, de recogida religiosidad, de fe racional y razonante. Otra vez la reiteración de significado se hace presente: "Nada me llevo porque nada es mío", con vivo estremecimiento.

Frente al cosmos deslumbrante, su humana condición, fervorosamente afinada hacia los más sutiles hilos de la sensibilidad, se tiende también hacia el mundo, apresado con cristianísima concepción.

¿Milagro de la poesía, magia, secreto?

Autenticidad, conciencia de una vocación, calidad lírica singular, intuición poètica transparente. He ahí la respuesta.

Es que la intuición poética hace diáfanas y vivas las cosas que capta y las dota de infinitos horizontes. (4)

Los medios expresivos son aquí estupendos: imágenes visuales, auditivas, objetivas, se fusionan en un marco donde la Naturaleza creadora reina soberana

La Naturaleza, vista por un poeta como obra creada por Dios, y por lo tanto susceptible de convertirse en esa real y a un mismo tiempo mágica "Realidad completa".

Ese olor de la violeta "intacto" nos revela la delicadeza espiritual del poeta frente a la antigua y mínima, pero eterna belleza de la flor aludida, con toda la carga emocional del simbolismo contenida en ella.

"Y el mar y su salobre poderío". Mediante una lograda sinestesia, el autor opone un elemento de la naturaleza, enérgico como es el mar,

(4) Manent M. Cómo nace el poema (pag. 32) Edit. Aguilar - Madrid - 1962

a la dulzura y suavidad de la violeta.

Como si en la pequeñez de la flor y en la grandiosidad del mar, quisiera el poeta sintetizar la amplitud de todo lo creado, que a él no le pertenece, o sea la "Realidad" ya nombrada

Pero las expresiones que han de redondear el soneto con un mágico toque de belleza y espiritualidad, son las de los dos últimos versos: "Perdón. Pido perdón, que a Tu Universo osé añadir la brizna de mi verso". Contemplado, vivida y amada la vida con todas sus ternuras: rocío, rosal, etc., el autor adopta una postura de filosófica y trascendente humildad. -Esa súplica última, ese ruego del hombre-poeta frente al Creador, por su pecado de ser poeta, adquiere una hondura conmovedora y excepcional.

¿Hasta qué profundísimos y sutiles mundos del corazón se adentra el autor en este instantes? Tal es su postura ante la omnipotencia divina, que su verso ha sido "brizna"- Magia, repetimos, secreto y gracia; prolongación desde su más escondida intimidad hacia la majestad creadora de Dios. Tácita manifestación de fe. Soneto de hechura bellísima que promueve en el lector esa acuciadora "sed de altura" que es el móvil de los auténticos poetas.

Filosófica ternura es el saldo que él nos deja. Porque en González Lanuza se da el hombre espiritual, aquél que, según Osvaldo Horacio Dondo, es más hombre cuanto más cargado de espiritualidad está.

INALCANZABLE

Canto y no digo nunca lo que quiero
decir, y se me vuela fugitiva
la esencial desnudez, la forma esquiva
de lo que pudo hacerme verdadero.

Grito y en vano en mi gritar lacero
impersonal furor en carne viva;
callo y la muerte calle pensativa,
pero es ella quien muere, y aún no muero...

¿Cuándo hallará mi voz la forma pura,
el decir virginal y transparente
del agua cuyo son es ya frescura,

del fuego de cristal resplandeciente,
o ese callar durmiéndose en la altura
del aire que en los álamos murmura?

Los poetas de todos los tiempos han sido perseguidos por la necesidad de explicar el porqué de su propio canto, es decir, de dar un justificativo a sus urgencias líricas.

Y en casi todos ellos, se adivina una especie de "insatisfacción" en la búsqueda. de permanente y casi agobiadora lucha por la perfección.

Esta sed alcanzó su más alto grado en la ruta de ascenso lírico de Juan Ramón Jiménez -ruta de verdadero misticismo- según Carlos Alberto Alvarez, celebrado lírico entrerriano.

Nuestro autor, en sus "Variaciones sobre la poesía", da a conocer toda la carga emocional de sus propias experiencias anímicas en el fenómeno de la creación poética.

El "alma-soporte" de la poesía; la íntima vinculación "poesía-hombre", la virtud de eternidad de la auténtica poesía, todo está dado y dicho con proyección vital, real y sincera.

"Fijar la fugacidad, anular el olvido. acuñar la pasión; ése es el autentico objeto de la poesía" -(5) Tres verbos esenciales, tres sustantivos definitorios explican, según G. Lanuza el fenómeno creacional. Expresiones que despiertan en el lector y más aún en el escritor, infinitas sugestiones poblados de íntimas resonancias

Pero quien así nos habla, sabe de la angustia y el dolor de perseguir vital e incansablemente a ese "ser-esencia" de la poesía.

Y esa convicción es la que da sentido al soneto "Inalcanzable". Ella es el ser perseguido, fugitivo y casi apresado en el tercer soneto que aquí comentamos.

La búsqueda es canto. grito; ella es huidiza forma, agua, fuego, murmullo del aire en el vertical gemido de los álamos.

Se aproxima aquí a Jiménez en ese buscar "la esencial desnudez, la forma esquiva de lo que pudo hacerme verdadero".

Recordemos sino al singular poeta moguereño en aquella alta inquietud de perfección estética: "No sé con qué decirlo porque aún no está hecha mi palabra" y en sus conceptos acerca de la calidad artística de una obra: "la perfección en arte, es la espontaneidad. la sencillez del espíritu cultivado". O sea: llegar a la suprema concisión

(5) González Lanuza Eduardo -"Variaciones sobre la poesía" (pag 49)- Edit. Sudamericana -Buenos Aires- 1959.

de, la palabra que lo dice todo desde la raíz misma del corazón del hombre, sin falaces efectismos, sino con legitimidad de sentimiento y acertada, exacta manifestación verbal.

Ese "hacerme verdadero" de nuestro autor, no es más que el férvido deseo de ser el canto, linealmente él, sin nada que sobre ni que falte, en su total dimensión de humanidad y de lirismo.

En el canto, en el grito, en el silencio, ella huye y se escapa hasta morir, "difícil y distante y fidelísima", al decir de Osvaldo Horacio Dondo en su "Oda menor a la poesía" (6)

Los tercetos nos dan la medida de su inquietud, de su deseo, de su honestidad, de la transparencia de su espíritu. Porque sólo un poeta transparente puede interrogarse a sí mismo con tanta veracidad y a la vez con tanto caudal de belleza.

Carlos Drummond de Andrade, poeta brasileño, aconseja: "Convive con tus poemas, antes de escribirlos. Espera que cada uno se realice y consume con su poder de palabra y su poder de silencio (7)

Los sonetos analizados cumplen con plenitud estos principios. Nos dan ellos al hombre realizado y realizante, al pensador, al filósofo siglo XX que sabe sobreponer a todo escepticismo, los diáfanos hitos de una vida vivida en el sereno cumplimiento de una vocación; con altura y dignidad, para orgullo de la cultura hispanoamericana.

José Bianco, en un estudio sobre la obra de González Lanuza, publicado en el suplemento literario del diario 'La Nación'' el 4 de Abril del presente año define con claridad, la clave del contagioso encantamiento que el poeta imprime a sus versos; ella consiste en haber sabido conciliar, con imponderable magia, el lado luminoso de la vida, con el costado sombrío del dolor, la angustia y la soledad

Ambos elementos, perfectamente fusionados, tejen la trama de idealidad y de realismo que sustenta el lirismo del poeta.

González Lanuza se da, a quienes amamos y necesitamos la poesía, en la maravilla de estos tres sonetos, con prolongada regalía, con alcance, no se dude ni un momento, de viva eternidad.

Con el milagro del alma hecha vuelo, flor o nube, podríase poner como epígrafe cabal de estas composiciones esenciales y de excepcional calidad lírica, aquellos dos breves pero tan expresivos versos con que Juan Ramón Jiménez - alma sufriente en pos de la Belleza - definiera el legítimo poema: "No lo toques ya más que así es la rosa" -

(6) Dondo Osvaldo Horacio- "Oda menor a la poesía" (pag. 69) Emecé Editores- Bs. As. 1957.

(7) Drummond de Andrade Carlos -"A. Rosa do Povo"- 1945.

POESIA NEGRA INDOAMERICANA

En nuestro país, cuando se considera un aspecto cualquiera de la realidad cultural americana, se aplica una falsa interpretación que hace abstracción del panorama etnográfico de nuestros pueblos, queriendo comprenderlo todo según el transplante del elemento europeo.

Circunscribiéndonos ya al aspecto literario, en esta falsa hegemonía espiritual del hombre blanco, se basa el error fundamental en que incurrieron todos los analizadores e intérpretes.

Tratándose de la cultura indoamericana, esta actitud incorrecta la asume ya Menéndez y Pelayo y alcanza a los críticos actuales. Sin embargo está claro que no podemos hablar de una realidad hispano-americana, porque aún cuando el factor hispano actuó durante la dominación española, pronto se transformó en el contacto telúrico y al enfrentarse con las civilizaciones pre-existentes.

Actualmente en indoamérica viven aproximadamente 230 millones de habitantes de los cuales sólo un 35% corresponden a la raza blanca, el resto incluye en mayoría indios o mestizos de blanco e indio y hay 24 millones de habitantes de origen afro en los cuales la raza negra tiene un crecido índice de pureza. Se hallan afincados con preferencia en las zonas cercanas al trópico. Así en países como Haití, constituyen la casi totalidad de la población, en Brasil y Cuba son una gama característica del panorama nacional, y en Montevideo allá por el año 1830, el caserío negro sobre el Miguelete era un rinconcillo pintoresco del Africa.

En realidad, el hombre negro está estrechamente vinculado a América y no podemos considerar a ésta olvidándonos de él.

Se ha dicho que América es su segunda patria y sin embargo su existencia en estas tierras arrastró pesadamente el infortunio de su color, como si hubiera renovado en él la maldición bíblica.

Los escritores de la época esclavista fueron los que más contribuyeron a formar el concepto de su inferioridad racial. Este prejuicio, como

dijera León Frobenius que en su "Decamerón negro" hace un concienzudo estudio del alma negra, es sólo un argumento esgrimido por las potencias imperialistas para justificar la repartija que han hecho del Africa, y el clima de opresión y dolor en que hicieron vivir a sus hijos.

Esa negativa del hombre blanco que se niega a conceder una igualdad dignificante al hombre de color, obedece a razones profunda de incomprensión espiritual y repulsión física. Es que ambos son dos puntos opuestos en el devenir del hombre como ser civilizado. El primero de refinadas y complejísimas manifestaciones, debilitado por un exceso de civilización; el segundo, rudo y bárbaro, pero lleno de espontaneidad y frescura infantiles.

Y es el blanco, que constantemente acusa al negro de inmoralidad y toda suerte de vicios, el que lo orienta hacia todo lo que de envilecido hay en la vida occidental.

Claro está que esa misma ignorancia y la simplicidad del negro, en el que no existe el freno de la educación, le llevan a exceso que horrorizan a aquél que lo envició y, el alcoholismo, la bestialidad y la degeneración sexual son las consecuencias inevitables.

Por otra parte hay en el hombre de color, una naturaleza extremadamente conmovible donde se confunden una profunda tristeza que nace del dolor de su humillación, y un sentido religioso más acentuados que en otras razas. Este sentimiento no tiene un inefable vuelo místico ni tampoco posee sentido filosófico, sino que se concreta en la forma más inferior de adoración: el fetichismo.

Transfigurado de superstición y terror, el cristianismo es matizado con prácticas rituales en homenaje a dioses terribles, las que generalmente terminan en angustiosos bacanales.

En cuanto a su existencia de humillación y dolor James David Corrothers la define muy bien con una reflexión cáustica: "ser negro, en una época como ésta, representa pedir perdón".

Detrás de ese continente sumiso de can apaleado, esconde, sin embargo, una indestructible fortaleza interior, que es la característica más robusta de la raza, y su vida de padecimientos está sostenida por un fondo inagotable de resignación y una indomable capacidad de sufrimiento.

Toda esa aceptación silenciosa, ese estado de impotencia y de rabia contra la sociedad, se trasunta, lógicamente, en su arte.

Seguramente no habrá manifestación, ni fuente más preciosa para comprender la verdadera índole de esta raza abrumada, que el repertorio de los poetas negros.

Su danza y su música, a fuerza de tanta demanda, se han convertido en industria, y al componerse en serie, los sentimientos ya

estereotipados pierden su sincera emoción.

Pero con la literatura no ocurre lo mismo; de ello no hay demanda, ni es escrita esencialmente para ser gustada y fructificar, sino que, y especialmente en el poeta negro, es un deshogo, una tentativa desesperada de superar el dramatismo de su espíritu.

Nace al rigor de una necesidad de evasión y se nutre con los elementos de un subterráneo resentimiento. De aquí que haya en su lírica, dosis de entusiasmo y alegría que a veces concluyen en un ruidismo rayano en la histeria.

Si quisiéramos anotar otra característica fundamental de su poesía, consecuencia precisamente de lo anterior, sería necesario, destacar la total carencia de postura literaria. El negro, incapaz de la falsa intelectualidad incurre en rasgos de puerilidad y candidez tal que por su simplicidad se acerca al salvaje y al niño. Todavía está, como ellos, muy unido a la tierra y a la naturaleza y al mismo tiempo que despierta al rumor de su intimidad anímica, es sacudido por vibraciones cosmogónicas y telúricas.

Y es en esa añoranza atávica, que revela el sustrato africano alimentando las raíces recónditas del negro transplantado, que distinguimos la auténtica poesía negra. Es erróneo tomar por tal a la escrita por poetas negros en virtud del mero accidente racial. Hubo poetas negros que no supieron honrar a su raza e imitaron los malabarismos retóricos de los blancos.

En tanto que en formas a menudo europeas y en léxico hispano-portugués hay un retorno hacia zumbonas honomatopeyas como:

"Manía-cumambá
"E-Bumbá
"Açú-babá Acú-babá
"E. Bumbá!

En América del Sur el grito bárbaro e irreverente de la mulata hembra irrumpe en la poesía de los vanguardistas antillanos. Es una verdadera renovación donde el lirismo negro halla su cauce natural. Sin convencionalismos, sin ademanes teatrales y ampulosos, estos poetas recogen el dolorido acento de la muchedumbre desesperanzada que gime ahora bajo la férula del dictador criollo o del imperialista norteamericano. Rehuyendo el afectado tono mayor, cantan como auténticos poetas negros, rebeldes, ingenuos y sensuales, solidarizándose con sus hermanos de color en un sencillo mensaje de amor. No son eruditos,

ni tampoco puramente folklóricos. Es decir que su poesía no es desvitalizada a fuerza de un exagerado intelectulismo, ni tampoco recogen dentro de lo popular, lo meramente artificioso y estereotipado. Su arte es rico y policromo, vivo y presente.

En Cuba se inicia esta tendencia apuntando al aspecto más exterior del negrismo, el puramente descriptivo y plástico, del cual son magníficos ejemplos "El baile del papelote", "Rumba" y "Comparsa habanera" de Ballegas y "La rumba" de Zacarías Tallet.

Hay una sensualidad gruesa, taciturna en esta última, que transunta la espiritualidad sombría del ñañigo. Ondula en sus versos una extraña sugestión sicalíptica que se resuelve en un ritmo mórbido y fatigado por momentos, de furioso frenesí en otros, marcado siempre por onomatopeyas y rimas agudas.

Zumba, mamá, la rumba y tambó
mabimba, mabomba, mabomba y bombó.
Zumba, mamá, la rumba y tambó
mabimba, mabomba, mabomba y bombó.

Cómo baila la rumba la negra Tomasa,
cómo baila la rumba José Encarnación.
Ella mueve una nalga, ella mueve la otra.
El se estira, se encoge, dispara la grupa,
el vientre dispara, se agacha, camina
sobre el uno y el otro talón.

Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui,
Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui.

Considerando ya el movimiento en su momento de auténtica calidad poética, es imprescindible mencionar a Nicolás Guillén, cuya sóla presencia servirá para justificar esta escuela. Nació en Camagüey, en 1904 y es actualmente uno de los mejores poetas con que cuenta nuestra América.

En 1930 publicó "Motivo de son", donde recoge ritmos de danza negra y pinta con recios brochazos una quejosa realidad. Para contener

la cadencia del folklore afro, quiebra su verso en el esquema musical del "son", compuesto de octosílabos acompañados por tetrasílabas que sirven de eco, sonsonete o estribillo. El poeta recoge un hecho, una circunstancia cualquiera, que pueda ser la descripción delicada, un tierno sentimiento o la emoción restallante y rebelde, y las comenta brevemente, en tanto los compases breves y lánguidos del "son" acompañan la risa y la alegría.

El lenguaje jugoso en voces que reproducen la jerga de los antiguos bozales, ayuda a transmitir hasta los más finos matices de la sensibilidad negra. Así por ejemplo en "Sóngoro Cosongo", al lamento del enamorado sucede el juego fonético con onomatopeyas y rimas agudas.

Anoche te vi pasá
y no quise que me biera
Sóngoro, cosongo,
songo bé;
sóngoro, cosongo,
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tré,

"Sóngoro cosongo" apareció en 1931, representando la integración del folklore negro con la tradición hispánica. En "West Indies, Ltda.", de 1934, se incluyen algunos de sus mejores poemas alimentados en la raíz misma de su solidaridad con el oprimido. "Los cantos para soldados y sones para turistas", traducen el sustrato simple y dolorido del alma negra en el ritmo del "son".

Pero indudablemente, donde Guillén logra una madura síntesis de reinvindicador racial y de "poeta aristocrático"; -como lo llama Anderson Imbert- "por la fina postura de perfil con que su lirismo corta el aire", es en "El son entero" de 1947.

Rastreando en toda su poesía descubrimos los múltiples aspectos del negrismo en Cuba: lo plástico, lo pintoresco, el problema del mestizaje, la imaginería y la superstición. Pero siempre hay una zona sordamente

africana, de espesor telúrico donde aparece la protesta social. Nadie como él para mostrarnos la lúgubre realidad racial de las Antillas plasmada con fruición de atento crítico social y de lírico sujeto a una magia primitiva. Desde el hondón de su sensibilidad las figuras del dolor cotidiano se truecan en metáforas punzantes como una mordedura.

Uno de los sometidos hijos del cañaveral será apenas una esquemática figura transida, impersonal, cuando dice:

"Negro con hambre
"Flaco, muy flaco
"Como un alambre

"Negro en camisa
"Tuberculosis
"Color ceniza.

Pero en cambio, en su poema "Llegada", ese dolor anónimo, individual, se ha transformado en el ímpetu arrollador, como electrizado, de la raza.

"Traemos el humo en la mañana
"Y el fuego sobre la noche.
"Y el cuchillo como un duro pedazo de luna
"Apto para las pieles bárbaras
"Traemos los caimanes en el fango
"Y el arco que dispara nuestras ansias,
"Y el cinturón del Trópico
"Y el espíritu limpio.

Es la fuerza del trópico africano: el del río con bocaza de cocodrilo, el de la canoa, la flecha y el tigre. El trópico ancestral sobre el americano, pesando en el alma añorante del mulato.

En la "Balada de los dos abuelos" aparecen aquellas figuras que están en la raíz dolorida del drama social antillano:

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera
mi abuelo blanco.

Del uno la herencia misteriosa de la selva, del tambor y del llanto; del otro un horizonte de velas blancas, con galeones y aventuras. Después el equilibrio bello y tierno:

Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas...

Guillén es el poeta que mejor ha interpretado el drama social de su raza, acercándose con naturalidad al mundo dolorido del negro. Para dirigirse a ellos, su voz se torna ligeramente festiva, cordial, casi tierna. Así por ejemplo, en su poema titulado "Tu no sabe inglé", en el que parece consolar a un negro que por no saber inglés huye de una turista americana que lo persigue insistentemente.

"Con tanto inglé que tu sabia
"Bito Manué
"Con tanto inglé no sabe ahora
"desí: ye

"La americana te busca
"Y tu le tiene que huí
"Tu inglé era de etrai guán
"De etrai guan y guan tu tri

africana, de espesor telúrico donde aparece la protesta social. Nadie como él para mostrarnos la lúgubre realidad racial de las Antillas plasmada con fruición de atento crítico social y de lírico sujeto a una magia primitiva. Desde el hondón de su sensibilidad las figuras del dolor cotidiano se truecan en metáforas punzantes como una mordedura.

Uno de los sometidos hijos del cañaveral será apenas una esquemática figura transida, impersonal, cuando dice:

"Negro con hambre
"Flaco, muy flaco
"Como un alambre

"Negro en camisa
"Tuberculosis
"Color ceniza.

Pero en cambio, en su poema "Llegada", ese dolor anónimo, individual, se ha transformado en el impetu arrollador, como electrizado, de la raza.

"Traemos el humo en la mañana
"y el fuego sobre la noche,
"Y el cuchillo como un duro pedazo de luna
"Apto para las pieles bárbaras
"Traemos los caimanes en el fango
"Y el arco que dispara nuestras ansias,
"Y el cinturón del Trópico
"Y el espíritu limpio.

Es la fuerza del trópico africano: el del río con bocaza de cocodrilo, el de la canoa, la flecha y el tigre. El trópico ancestral sobre el americano, pesando en el alma añorante del mulato.

En la "Balada de los dos abuelos" aparecen aquellas figuras que están en la raíz dolorida del drama social antillano:

Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera
mi abuelo blanco.

Del uno la herencia misteriosa de la selva, del tambor y del llanto; del otro un horizonte de velas blancas, con galeones y aventuras. Después el equilibrio bello y tierno:

Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas...

Guillén es el poeta que mejor ha interpretado el drama social de su raza, acercándose con naturalidad al mundo dolorido del negro. Para dirigirse a ellos, su voz se torna ligeramente festiva, cordial, casi tierna. Así por ejemplo, en su poema titulado "Tu no sabe inglé", en el que parece consolar a un negro que por no saber inglés huye de una turista americana que lo persigue insistentemente.

"Con tanto inglé que tu sabia
"Bito Manué
"Con tanto inglé no sabe ahora
"desí: ye

"La americana te busca
"Y tu le tiene que huí
"Tu inglé era de etrai guan
"De etrai guan y guan tu tri

"Bito Manué, tu no sabe inglé
"Tu no sabe inglé'
"Tu no sabe inglé'

' No te enamore ma nunca!
"Bito Manué
"Si no sabe inglé'
"Si no sabe inglé'

Esos míninos motivos del vivir cotidiano, son recogidos por Guillén con ternura fraterna pero dejando siempre a ras de la sensibilidad, la herida lacerante del resentimiento social.

En "Caña", poemita sucinto y grave donde denuncia al imperalismo, evoca la figura del negro hombrón y vencido junto al cañaveral:

El negro
junto al cañaveral
El janki
sobre el cañaveral

La tierra
bajo el cañaveral
Sangre
que se nos va!

Sin duda alguna en el verso de Guillén, elástico, desnudo, de cierta pureza blanca y fragante, que puede a veces retozar con fruición y en otras empozarse en el llanto, encontramos lo mejor del africanismo indoamericano. Es que él lleva en su alma la nemorosa tristeza del mulato, que le transparenta el boscaje ingrávido de la tierra lejana. Por eso dice:

Mirad mi escudo, si tiene un baobab
tiene un rinoceronte y una lanza.

Hombre de carne anochecida y ojo abierto al dolor, en la encrucijada de la raza, se decidió por el ser vencido que le trepaba en la sangre. Pero a veces no debe sorprendernos .. una inocente y cristalina emoción le sube, espontánea, la voz de la tierra nueva:

Isla de Turiguanó
te quiero comprar entera
para enterrarte en mi voz.

MARIA E. BAGGIO

ENTRE RIOS EN 1864:
ELECCION DE GOBERNADOR

por: ARACELY M. RE LATORRE

Situación con Bs. As. Presidencia de Mitre y el gobierno provinciano. Realizaciones en el período 1864 en la Pcia. de E. R.

Hacia 1864, Entre Rios y Bs As. mantienen una relación cuyo carácter puede desprenderse del análisis de algunas cartas que intercambiaron los dos hombres que mayor gravitación tenían dentro de ellas y en el ámbito nacional: Urquiza y Mitre. El Gral. entrerriano remitirá a Mitre una carta fechada en San José el 7 de febrero de 1864, donde le ofrece su cooperación ante cualquier eventualidad que pudiera sufrir el gobierno nacional:

"...no se hasta que punto la oposición que se levanta en Bs. As. bajo la denominación de "Cóndor" contra la autoridad y las instituciones nacionales, puedan valer contra ellas, ahora o en lo futuro; pero debo anticiparme a ofrecer a Ud. todo cuanto pueda y valga como amigo y como gobernante. V. E. sabe que esta provincia se pone en armas fácilmente y lo hará con decisión a mi voz, si en ello se interesa la causa de la nacionalidad que tiene a V. E. a su frente"

Por supuesto que es mi convicción que V. E. de cuya parte está la Nación no necesitará de grandes esfuerzos para dominar las posiciones de hombres inspirados por ideas pequeñas y de círculo, pero es un deber ofrecerme con la sinceridad y decisión que V. E. me conoce".

"La provincia es poderosa y no crea V. E. que lleva algo consigo la charla de los que aquí se muestran ansiosos de que la paz se turbe y simpáticos a las ideas de los "Cóndor" de allí, llegado el caso todo lo que vale obedecería a su voz" (1)

(1) Archivo del Gral. Mitre Documentos Inéditos. CAJA 36 No. 10410. San José

No es menos oportuna una carta de Hilario Ascasubi a Urquiza, escrita desde Bs. As. el 3 de mayo de 1864, a los efectos de ratificar el entendimiento entre los hombres en polémica:

"...enseguida le informé minuciosamente de los sucesos que venía de presenciar en la Concepción del Uruguay, concluyendo por hablarle de la hidrofobia de Carriego respecto a V. E. a quien aquí entre algunos lo tienen por muy crudo.

"...el Gral. Mitre me contestó textualmente estas palabras: "No extraño que el Gral. Urquiza abrigue y sostenga esos sentimientos, porque es leal a las ofertas, cuando trata con hombres que aprecian su lealtad y corresponden a ella. Yo también soy y seré amigo suyo para siempre y con igual lealtad" (2)

En otra carta perteneciente al archivo Mitre se lee: "...Durante mucho tiempo he creído que debía oponer el silencio a las diatribas con que la prensa inspirada por malas pasiones se empeñaba en demostrarme y presentarme como un conspirador perpetuo contra la estabilidad de sus instituciones y la prolongación de la paz felizmente establecida. Pero la prensa invocaba esta vez datos hasta cierto punto oficiales del interior y ha tomado parte en los ataques, un periódico que yo respetaba y que es reputado generalmente como un órgano del gobierno nacional.

"Al dar este paso volviendo por mi propio crédito y haciendo honor a la verdad, creo llenar así mismo un deber hacia V. E. que me ha hecho constantemente justicia, recomendándome como un colaborador eficaz del nuevo orden que impera en la Rca. decidido a no omitir esfuerzo alguno para radicar la paz, afianzar la concordia y ayudar a V. E. en la elevada política que ha adoptado." (3)

Sin ambages, despréndese de lo expuesto una realidad que no puede desconocerse: el apoyo ofrecido por Urquiza a Mitre y la tácita aceptación por parte de éste: "...es leal a las ofertas ..", ".. yo soy y seré amigo ..", lo demuestran palmariamente. ¿Cómo podía Mitre hablar de lealtad en su virtual enemigo si no lo hubiera probado con hechos concretos?. En la guerra se hace más difícil encomiar las virtudes del contendor y la situación entre las Pcias. tenía mucho de beligerante todavía y en los hombres que tratamos, las palabras que se escriben tienen significado incontrovertible, porque ya eran adelanto documental.

(2) Archivo Gral. de la Nación. Bs. As. 3 de mayo de 1864.
(3) Archivo del Gral. Mitre Documentos Inéditos CAJA 36 No. 10388 San José.

El Gral. Navarro desde Córdoba, hacia los primeros días del mes de mayo de 1864, decía al Gral. Urquiza que las cosas del interior van cada día peor y no hay un solo pueblo que goce de tranquilidad. La última revolución de Salta, va costando mucha desgracia y sangre y el gobierno no ha parado en cometer atrocidades y "conservarse por ellas en el poder: amenaza una tormenta horrible. Sucesos análogos ocurren en Catamarca, La Rioja y San Luis. A la par que los pueblos se despedazan entre sí, abrazados por la guerra civil y tiranizados por sus gobiernos irresponsables e impopulares, el gobierno nacional mira todo con desprecio e impasibilidad injuriosa para las provincias...Van 11 invasiones a las fronteras de Córdoba, lo que nos explica que la 2da. Pcia. de la Rca.; ha reaccionado tan fuertemente en sus ideas, hasta el extremo de ser hoy con sus principales hombres, el foco de la oposición al Gobierno de Bs. As. y el primer asiento del poder que se levanta uniforme y compacto reclamando los derechos perdidos, las garantías nulificadas.

"Ya sabe Ud. que aquí manda casi exclusivamente el partido ruso y que el gobierno ayudado por él, ha podido cimentarse en el poder.

"Campos, gobernador de Tucumán, ha conversado conmigo sobre la situación de la Rca. y la llama de **desgobierno pleno**. El mismo dijo en una gran reunión: que las glorias de V. E. para el país nadie las podrá poner en duda, y que en cuanto a sabiduría de buen gobierno, podría ponerse en comparación el de V. E., el de Derqui y el actual y le llaman el cielo al primero, el purgatorio al segundo e infierno al tercero." (4)

La carta precedente se ha insertado, a los fines de conocer otro dato de interés para el desarrollo posterior del tema central: qué situación vivía el resto del país, qué pensaban en algunas Pcias. del general Urquiza y del Presidente Mitre, confortándolos como necesariamente debía de hacerse con las dos figuras claves de la hora política que transcurría.

En este panorama nacional, habrá de producirse en Entre Rios, un cambio de gobierno siendo reemplazado Urquiza por el ciudadano José María Dominguez, quien el 1o. de mayo de 1864 asumirá la gobernación, sancionándolo la Legislatura con fuerza de ley, en carácter de gobernador constitucional y el decreto respectivo fue dado en la Cámara de Sesiones en C. del Uruguay, el 24 del mes anterior, llevando la firma de Ricardo López Jordán y Narciso Taylor, presidente y secretario, respectivamente, de la Cámara; dos dias después el P. E.

(4) Archivo Gral. de la Nación Carta del Gral. Navarro a Urquiza. Córdoba 6 de mayo de 1864.

daba al documento-decreto, carácter de ley con la firma del gobernador saliente J. J. de Urquiza. (5)

Según Leoncio Gianello, en su "HISTORIA DE E. RIOS", Urquiza había apoyado a Domínguez porque esperaba que el nuevo mandatario continuara su política de acercamiento a Bs. As; el opositor del mandatario reciente había sido el Cnel. Ricardo López Jordán, profundamente entrado en el espíritu popular porque denfedía los sentimientos localistas con apasionado fervor.

Días después de haber asumido Domínguez el gobierno escribirá a Urquiza una carta en la que expresa: " . . Ya principio a incomodarlo y a exigir de V. E. cuanto me ha prometido para una tranquilidad perfecta, disponiéndola sobre una forma de gobierno, que nos asegure su unión, y fomente su felicidad, previas las grandes ideas de V. E., los consejos moderados y las medidas sabias de cuyas circunstancias depende el acierto de nuestro común gobierno contra las acechanzas de **los mandrias.**

"Todos tienen la conciencia que el actual gobierno, no será otra cosa que la continuación del de V. E. y a fe que recién ahora voy consintiendo en felicitarme de ello" (6)

A la sazón, ¿en qué términos estaban las relaciones Entre Ríos Bs. As.? Nos informa al respecto una carta de Juan J. Alvarez a Urquiza, fechada en Bs. As. el 1º. de mayo de 1864: "...Al objeto de participarle que acabo de estar de visita en casa del Dr. Juan María Gutierrez, en ocasión que se hallaba allí el Pte. Mitre y dijo éste, a propósito del nuevo gobernador de E. Ríos que estaba agradablemente conmovido de gusto al contemplar la noble y digna conducta de V. E. descendiendo por la ley, del mando de la Pcia. Todos fueron a este respecto del mismo parecer, habiendo agregado el Gral. Mitre que antes como ahora, el Gral. Urquiza era el primer elemento de paz y de orden con que contaba la autoridad nacional . En todos los círculos Opinan que V. E. está llamado a ser nuevamente el salvador de la Patria Argentina y lo más notable es que muchas de aquellas personas de mucha importancia, ni han sido ni son amigos de V. E." (7)

Concorde con lo resuelto después de Pavón, las dos Pcias. que nos ocupan mantenían una política de "simpatía" y "convivencia pacífica"

(5) "HISTORIA DE ENTRE RIOS" GIANELLO. Leoncio Pág. 432. 1520-1910
(6) Periódico "EL INDEPENDIENTE" C. del Uruguay 1864. Universidad de la Plata
(7) Archivo Gral. de la Nación- Carta de Juan J. Alvarez a Urquiza Bs. As.

Realizaciones en el Período 1864-1868

El 3 de Junio de 1864, en el Periódico "EL INDEPENDIENTE" editado en C. del Uruguay, se publicaba "En nuestro último artículo decíamos que el Sr. Domínguez de acuerdo con Urquiza, está llamado al poder para anunciar una nueva era, de hacer apacibles agricultores y artesanos, a gentes antes guerreras. Y no podemos dudar, de que el Gral. Urquiza, amante de la paz, entusiasta en progresos de su país . Pero con la manos atadas por una especie de esclavitud a elementos anti-progresista con que las luchas civiles rodean a grandes caudillos militares . . Es ocioso negar que Domínguez es gobernador de E. Ríos por la voluntad del Gral. Urquiza. Dominguez sin ostentar grandes conocimientos, es un hombre poseído de talentos más que suficientes para permitirle llenar con honor el puesto que ocupa."

"Conservar la paz y el orden; desaparición de odios de partidos; debilitación gradual de elementos antiguos que tienden a robustecer la influencia de gauchos y por consiguiente, el despotismo militar; establecimiento de escuela, respeto a las autoridades, etc. A Dominguez toca el honor de continuar la obra de Urquiza." (8)

Bajo estos auspicios de prensa local, que sería sin duda intérprete de las aspiraciones populares, iniciará su gobierno el nuevo mandatario entrerriano. Las realizaciones a las que alude el subtítulo, se pueden sintetizar:

En el mismo periódico **"El Independiente"** se lee que el presupuesto de gastos para el año 1864, asciende a 332.516 $ y se destinan para Instrucción Pública 34.058 $ es decir un 10.50%.

Siempre dentro del renglón de la **Instrucción Pública,** se vuelve a insistir sobre una reglamentación ya dictada durante el mandato de Urquiza, en lo que hace a la estructuración de las escuelas provinciales. Se crea una Comisión de Instrucción Pública, dictaminándose sobre su integración, renovación y atribuciones; se reglamenta también la elección de autoridades, el dictado de las clases, sobre distintos ramos de la enseñanza, exámenes públicos, etc.

El gobierno muestra su preocupación en materia educativa, dictando un decreto fecha 13 de mayo de 1864 en el que acuerda **16 becas** para alumnos de la provincia que desearan estudiar en el Colegio del Uruguay, "a los fines de estimular a la juventud estudiosa". Más tarde, crearía **40 becas** para ser distribuídas en alumnos oriundos de 7 pcias. argentinas. En ese año, el Ministerio de Educación de la

(8) Periódico "EL INDEPENDIENTE". de C. del Uruguay. 3 de Junio de 1864

Nación, designa Director del Colegio del Uruguay, al Sr. Storow Higginson y V. Rector a Don Luis Scappatura, haciendo también varios nombramientos de personal docente.

Días antes de dejar el mandato, Dominguez presentó un proyecto para la creación de una Escuela de Artes y Oficios a instalarse en alguna ciudad importante de la Provincia, el que sería sancionado bajo la nueva gobernación de Urquiza, en 1868.

Ferrocarriles: El 9 de Julio de 1866 se inauguró el primer ferrocarril entrerriano, que unió Gualeguay con Puerto Ruiz. Asistió, especialmente invitado el iniciador de la obra, el Gral. Urquiza quien además, había dado su fianza personal para los gastos que ello insumiera. Para la construcción de este ferrocarril el P. E. había sido autorizado para suscribir 300 acciones, sobre un valor de 15.000$ fuertes en la empresa que construiría la primera vía férrea entrerriana; en sucesivas leyes se autorizarían más inversiones.

Caminos El 27 de Abril de 1867 se acepta una propuesta para la construcción de un camino que unirá la ciudad de Victoria con el puerto de la misma ciudad. En el art. 2º del decreto se estipulaba: "A los 6 años a contar desde el día en que el camino entre a prestar servicio público, el gobierno puede sacar a licitación dicho camino, previa indemnización según lo estimen peritos en la materia

Linea de Navegación: Se sanciona una ley autorizando al poder Ejecutivo para celebrar un contrato de navegación a vapor en el río Uruguay. El Senado y la Cámara de Diputados de la Nación, reunidos en Congreso, sancionan con fuerza de ley: Art. 1º: Autorízase al P. E. para celebrar un contrato con el representante de la Sociedad Concordia", a fin de establecer una línea de navegación a vapor en el Alto Uruguay con arreglo a las bases que continúan. . ." 25 setiembre 1864.

Banco Entrerriano: En el periódico **"El Independiente"**, del 30 de enero de 1864, se publicaba la noticia: "El sábado se ha asistido a una reunión en casa del Sr. Urdinarrain. El Directorio informa que en marzo se iniciarán las operaciones. Los billetes se están ya imprimiendo en Montevideo; en esa reunión se discutieron también pequeños reparos a los estatutos y se convino que los señores Soneira y Piñon, redactaran los arreglos sugeridos." (9)

Leoncio Gianello en su "Historia de Entre Ríos 1520-1910", expresa que recién en el año 1867 pudo concretarse la inauguración de las primeras sucursales de esta entidad bancaria, abriéndose las

(9) Periódico "EL INDEPENDIENTE" de C. del Uruguay 30 de enero 1864.

mismas en Paraná, Victoria, Gualeguaychú, Gualeguay y La Paz.

Podrían incluirse medidas de importancia no menor que demuestran inquietud y pujanza administrativas en los renglones: **Estado Sanitario** vacunación masiva en ciudad y campaña para contrarrestar los azotes de una epidemia de Viruela; **Censo:** a los efectos de dar a los cuerpos legislativos su auténtica representación, La H. Camara Legislativa autoriza al P. E. a levantar un Censo General durante todo el año 1867; **Aduanas:** construcción de una en Gualeguay - 1865; Canteras y su explotación; **Mataderos:** apertura de uno en Gualeguaychú - 1865; Marchamo, Registro Gubernativo etc., para pasar a un hecho de significación y trascendencia: la Convención Constituyente.

Convención Constituyente En 1864 debió reunirse en E. Ríos una Convención que tendría por objeto resolver un problema planteado desde tiempo atrás: la situación de la ciudad de Paraná y su égido que, de acuerdo a la Constitución de 1860, era la capital provisoria de la Confederación y por lo tanto territorio federalizado. Al sancionarse la Ley de Compromiso, las autoridades nacionales pasaron a residir a Bs. As. y Paraná cesó en su condición de capital.

El 18 de Junio de 1864 se da el decreto de convocatoria de elecciones para convencionales, como así también de la inauguración del Cuerpo Constituyente. El 1º. de agosto del mismo año se inaugura la Convención en Nogoyá; el discurso inicial es pronunciado a nombre del P. E. por Don Domingo Ereñú que manifestó entre otros conceptos: ". . . expresando sin eufemismos y categóricamente que el objetivo principal de la Convención estaba relacionado estrechamente con la designación de la ciudad que debía ser capital de la Pcia., agregando que este asunto agitaba las pasiones localistas y diseñaba en el panorama político, el grave problema de la división en dos secciones separadas por el río Uruguay"

Actuó como Pte. de la Convención Don Domingo Crespo quien contestó a las palabras anteriores que "ante los intereses de la Pcia. callarán las pasiones y desaparecerán los intereses individuales"

El 4 de agosto terminaba su cometido; habiéndose redactado la siguiente declaración: 'Nos los representantes del pueblo de la Pcia. de Entre Ríos reunidos en C. Constituyente, en virtud de la ley del 30 de abril de 1864, después de haber tomado en consideración la solicitud presentada por la ciudad de Paraná con fecha 1º. de diciembre de 1862, hemos venido a sancionar lo que se expresa en el art. siguiente: Convócase a una Convención General Constituyente que reforme la Constitución Provincial vigente o sancione la continuación del mismo Código"

Esa Convención General debía reunirse el 25 de mayo en un

punto céntrico de la Pcia, debiendo estar representados los 11 departamentos por 2 diputados c/uno; el departamento de Uruguay, tendría como tales a los diputados Juan A. Vázquez y Juan A. Soneira.

Esta Convención no pudo realizarse puesto que un hecho de transcendencia nacional e internacional, convocó todos los quehaceres de la patria y relegó a segundo plano toda otra inquietud: la guerra con el Paraguay.

Estando Urquiza tan identificado con la política de la Provincia, aún sin ejercer por derecho el gobierno y siendo innegable la autoridad que en los hechos tenia, se considera oportuno incluir la participación que le cupo al General e trerriano y la Pcia, en la emergencia señalada;

Gianello dice en su obra ya aludida, que Mitre y Urquiza tenían el común anhelo de permanecer neutrales ante los hechos consumados, para que el país pudiera, en la paz, rehacerse de sus horas angustiosas tan cercanas aún y por eso, Urquiza, temiendo que el ejército paraguayo usara del territorio entrerriano como de un puente, para atacar al Brasil, confía al Dr. Julio Victorica, una misión a los fines de detener todo posibilidad de avance.

El 2 de abril de 1865 el Gral Urquiza fue designado Comandante Gral. de todas las Milicias entrerrianas y, obrando en consecuencia, ordenó la movilización de las mismas y su concentración en Calá.

A. su vez, el Gral Mitre en su condición de Jefe de las fuerzas de la Triple Alianza, pidió al Jefe entrerriano que bajara a Bs. As. juntamente con los Grales. Flores y Osorio y el Comandante Tamandaré, para celebrar un Consejo de Guerra. En la invitación que le cursa, Mitre expresa sus deseos: "...de oir los consejos del que en iguales circunstancias, levantó el honor de la Rca. en Caseros presidiendo la Triple Alianza de aquella época" (10)

Urquiza complajo la invitación de Mitre; asistió al C de Guerra y habiendo regresado a E. Ríos, comandando sus tropas, marchará desde Calá! al encuentro de Gral. Paunero, jefe de las fuerzas nacionales.

La tranquilidad de la Pcia de E. Ríos también ha de conmoverse por hechos de orden interno y hacia noviembre de 1865, habrá de producirse un motín en La Paz por lo cual el gobierno provincial, pedirá explicaciones sobre la causas que hayan hecho necesarias las muertes de algunos de los amotinados porque: "...no puede prescindir de averiguar convenientemente los hechos para juzgar su importancia, y sobre todo pedir explicaciones sobre puntos que llaman su atención, porque pueden afectar el crédito de la autoridad, cuyo proceder en

(10) Gianello, Leoncio "Historia de Entre Ríos 1520-1910"

todos los casos debe ser arreglado a la Justicia sin que jamás le sea permitido usar de violencias, cuando cuenta con medios para hacerse respetar y someter a los culpables a un tribunal que los juzgue y condene'' (11)

¿Cumplió Dominguez con aquella esperanza que según "EL INDEPENDIENTE" el pueblo había puesto en él desde el comienzo de su mandato?. Analizando los Decretos y Acuerdos, que se legislan durante el período 1864 1868, indicados algunos en el parágrafo de las realizaciones, se puede inducir que sin haber alcanzado concreciones brillantes, no se desperdició el tiempo en encaminar a la Pcia. hacia un positivo desarrollo; evidentemente, E. Ríos en ese momento pretendía acordar su política interna a ese plan de coordinación nacional al que se ha aludido con anterioridad y dado el estado de guerra que desde 1865 a 1869 vivió el país como consecuencia del conflicto con el Paraguay, no se podían esperar ciertas empresas u obras que salieran de lo ordinario o urgente; pero el haber cumplido el período constitucional, sin haber hecho uso de la fuerza o de la prepotencia, hablan en favor de Domínguez que, según los periódicos de la época de Uruguay y Paraná, contó con la colaboración de los sectores populares y particularmente de Urquiza, que habría de sucederle en el gobierno de la Pcia, hasta el 11 de abril de 1870 fin terreno de la máxima figura de la Organización Nacional.

(11) Recopilación de Leyes, Acuerdos y Decretos de la Pcia. de E. Ríos 1821

LOS TEMAS ESENCIALES DE "MONTARAZ"

por: HECTOR C. IZAGUIRRE

La novela y su época - El tema regional

Un grande y noble esfuerzo: la edición magnífica realizada por la Comisión Bibliográfica Entrerriana, ha impulsado este trabajo de aproximación a "Montaraz" el romance heroico, escrito a punta de lanza, de los bravos entreveros que suscitaron las luchas patrias y civiles

La primera edición de la obra de Leguizamón es del año 1900. La novela, como forma literaria pura, tiene por entonces historia reciente en nuestro territorio. Su auge coincide prácticamente con el Romanticismo. -Con anterioridad sólo podemos hablar de relatos novelescos incluídos en las crónicas coloniales. -Al relacionarse con el Romanticismo la novela se nutre de un americanismo temático creciente que deriva de inmediato hacia lo regional, lo costumbrista y tradicional. - Esta tendencia pervivirá, como ya veremos, al movimiento literario que le diera origen

¿Cuál es la situación del país al aparecer "Montaraz"?

Perduran, a fines de siglos, las ideas del positivismo. - Prevalece en las mentes la imagen de una nación en progreso continuo y creciente; cobra cuerpo, como ha señalado Francisco Romero, "el grandioso ideal de una Argentina futura, rica y poderosa . . ."

El país semeja un gigante que se dispone a utilizar sus energías latentes. Recibe, generoso, el aporte de crecientes grupos inmigratorios. - La transformación es evidente: 'Y la Argentina cambió de fisonomía: se agringó: El campo se moteó de chacras y en Buenos Aires "las hormiguitas italianas", como ha dicho Octavio Amadeo, terminaron con la Gran Aldea", afirma Carmelo Bonet (1)

La clase socialmente dominante vive-la situación persiste hoy en

(1) "Apuntaciones sobre el lenguaje porteño" "La Nación" 11-7-1965

su esencia bajo la influencia de una doble atracción. -Se siente el arraigo del medio pero se busca, afanoso, la evasión. -La tierra natal se enfrenta con la visión o la ilusión de Europa -Francia ejerce un indiscutido predominio social y cultural que alcanza, incluso, a las costumbres, el mobiliario, al lenguaje.

La generación del ochenta registra en muchas de sus páginas esa situación que sigue encendiendo polémicas en nuestros días,

Ya a fines de siglo, la literatura recoge la prédica tradicionalista de Joaquín V. González que llega con la emoción renovada de su regionalismo evocador y nos aproxima el espíritu de la raza nativa que parece despertar de un largo sueño de siglos.

"La Cautiva" y "Facundo" habían incorporado la pampa a la temática literaria

Por ella había deslizado sus penurias "Martín Fierro" y en ella se refugiaron los ecos de la guitarra de "Santos Vegas". -Con "Mis Montañas" aparece un nuevo panorama: el Famatina desafía a la tradicional pampa bonaerense que por entonces nos muestra la imagen risueña y el guiño intencionado de "Laucha", el pícaro del relato de Payró que con su realismo se vincula al movimiento tradicionalista que vitalizara el insigne escritor riojano.

"Mis Montañas" y "Montaraz" continúan, por lo tanto, en nuestra literatura el americanismo temático de Echeverría pero amplían el inicial regionalismo, circunscripto hasta entonces a la pampa bonaerense. -Abren así nuevas posibilidades que pronto serán utilizadas por los escritores que han contribuido al auge de la literatura regionalista en nuestro siglo.

La novela regionalista: el paisaje.

Afirma el profesor Andreetto (1) al hablar del paisaje en "Montaraz" abundan, así imagenes poéticas saturadas de bella naturaleza, a la que sólo pueden igualar la de los esbeltos centinelas colonienses de los palmares o el magnífico milagro de los plácidos atardeceres del Rincón del Doll o del Río Gualeguay -El vigor define la austeridad de la selva, que asume verdadero valor de protagonista".

Es decir: la naturaleza no forma el recuadro. -Es un verdadero personaje que se une a los hombres en sus alegrías e infortunios. En el capítulo IX de "Montaraz" leemos: "El viento estaba inmóvil, no se movía una yerba en la calma infinita de la vasta campiña; todo parecía mudo, helado sobre aquel pedazo de triste llanura cuyo

(1) En torno de Montaraz" pag 29 - Dirección de Cultura - Paraná 1954 .

horizonte recortaba a lo lejos el verde lomaje de la cuchillas.

Arriba y abajo el mismo silencio, **como si los hombres y la naturaleza sintieran la influencia avasalladora de la imponente escena. . .**"

Estas últimas palabras nos recuerdan a "La Vorágine" de José E. Rivera, citada por Luis Alberto Sánchez (1) para caracterizar la novela regionalista: "Es el desierto, pero nadie se siente solo: son nuestros hermanos el sol, el viento y la tempestad. Ni se les teme ni se les maldice".

Corresponde, sin embargo, una reflexión. En "Formas de la realidad nacional" afirma Carlos Mastronardi: "Quienes fatigan distancias y contemplan lejanías sienten como cosa familiar esa grandiosidad, que para el escritor ciudadano es pasmo y milagro".

En "Martín Fierro", a diferencia de "La cautiva", la visión del paisaje está más sentida y sugerida que mentada.

Leguizamón se aparta de esa tendencia. En "Montaraz" son frecuentes las descripciones que se entrecruzan con el tema argumental y parecieran, incluso, detenerlo. El amanecer, el crepúsculo, la noche, el incendio, las ondulaciones del terreno, el curso sereno del arroyo, la selva montielera. . . despiertan su atención y movilizan su paleta de pintor.

Sus sentidos recogen con fidelidad la vivacidad colorista de la tierra y los rumores armoniosos que la pueblan.

Pero el paisaje no esclaviza al hombre, como ocurre en novelas regionales posteriores. -Normalmente es su aliado. -Así, la selva o el matorral sirven de seguro refugio a los matreros. -Pero cuando esos elementos enfrentan al hombre, son vencidos por la astucia o el coraje: "El arroyo de cauce encajonado y torrentoso, no era, sin embargo, capaz de detener a aquellos organismos adiestrados desde la niñez en la ruda lucha con la naturaleza". (Cap. V)

El relato se enhebra así, a través de las estampas o cuadros yuxtapuestos que subdividen los capítulos de la novela. -Generalmente esos cuadros incluyen el desarrollo completo de un episodio que se estructura argumentalmente con los anteriores. -En otros casos las últimas oraciones señalan la reanudación de acciones que se concretan en el cuadro inicial del capítulo siguiente. -Otras veces Leguizamón culmina esos relatos dejándonos un rico margen de sugestión que concretan puntos suspensivos. Apolinario Silva ha triunfado en la carrera de sortijas. -Entrega a la moza el anillo que lo acredita vencedor.

(1) "Proceso y contenido de la novela hispano-americana" Gredos - España - Pag 315

-Lo imaginamos alejándose del pueblo con la honda nostalgia que el triunfo, sin querer, ha reanimado.

"Sólo allá, junto a la ventana abierta de claveles y alhucemas, los ojos profundos de una morocha interrogan las sombras aguardando..." (Cap. XV)

La visión del paisaje:

El paisaje de "Montaraz" es el resultado de la observación silenciosa de un pintor que con apasionado interés se detiene en la contemplación de los detalles y contrastes que con generosidad le brinda a cada instante la naturaleza.

Sin embargo en algunas estampas, Leguizamón no consigue eludir la herencia romántica y el paisaje se tiñe de notas subjetivas: "La primavera había pasado. El otoño con sus mudos y vagos crepúsculos parecía aumentar la melancolía en el alma del joven. (Cap. III)

La naturaleza, en esos momentos, parece unirse a la nostalgia del protagonista. Luego de un violento encuentro armado, las sombras piadosas cubren el horror de la sangre. -Las estrellas asoman "pálidas, temblorosas", mientras los clavos de luz del crucero abren sus brazos, como queriendo cobijar a los caidos...

En otras escenas, un crudo realismo nos recuerda escenas de "El Matadero": "Los charcos de sangre fueron perdiendo su tinte escarlata embebidos por la tierra sedienta.

Los cadáveres se cubrían de una palidez de cera terrosa: grandes moscas de azulado coselete zumbaban en torno de las fauces abiertas" -(Cap. V)

Pero lo que caracteriza las descripciones más logradas de "Montaraz" es un rítmico dinamismo que domina al paisaje. -La naturaleza semeja un actor que paulatinamente va dominando la escena. -De la visión general se llega a las particularidades: "Bajo el pálido cielo que se iluminaba gradualmente con las primeras claridades del día, reinaba una calma infinita. -Era esa hora del gran reposo en los campos, cuando el disco solar no dora aún las praderas y los montes". -(Cap. I).

Silencio, reposo y una oscuridad que se retira lentamente derrotada caracterizan la descripción que en forma paulatina va cobrando vida: "La brisa fresca olorosa" barre "las evaporaciones del rocío". -El verde tapiz pregona el triunfo de la luz, y la naturaleza, despierta ya, comienza su diario concierto de acordados rumores: "los pájaros en parejas saltaban de las ramas chirriando; silbos alegres de calandrias y boyeros poblaban el espacio con sus cantos trinados", -Las voces onomatopéyicas y guaraníes intercaladas en algunas descripciones dan nuevos matices sonoros al relato: "Ayuca-páj Ayuca-pál" es el alarido

feroz que incita a la destrucción.

Utiliza Leguizamón una técnica pictórica de contrastes que se relaciona con las formas expresivas utilizadas. - Una adjetivación abundante recoge las diversas sensaciones coloristas. -Afirma, al respecto, el profesor Andreetto (1): "Su predisposición se extiende principalmente hacia el rojo, el azul y verde. -En algunos lugares, la acertada flexibilidad en el empleo traslaticio de sustantivos, calificativos y epítetos, agregan a la expresión el brillo de una magnífica intensidad sensual. -El camino suele ser la hipérbole: "La sangre de sus hermanos sacrificados enrojeció los trebolares de las cañadas... Obsérvese el uso metafórico del verbo: "Las blancas arenas de la playa que bañaba el sol, **se estriaron** de coágulos **púrpureos**".

La contundente expresividad de algunas oraciones vigoriza las descripciones: "Desgarramientos secos, estallidos de la savia que reventaba con chisporroteo de luces fantásticas, resonaban por todos lados..." (Cap. X).

La reiteración verbal le sirve para expresar la lucha del rayo de luz con la naturaleza y las sombras: "La luz **bañó** las lomas, **bajó** en regueros por las laderas, **avanzó** en el llano espolvoreando de puntos luminosos las verdosas matas; .. la luz **se detuvo, bregó** breves instantes y no **pudiendo penetrarla,** se corrió por sobre las tupidas malezas" (Cap. I).

Ricardo Güiraldes, con técnica impresionista, captará en "Don Segundo Sombra ' la fugaz aparición del rayo de sol, tras la lluvia: "**cayó** sobre el campo, **corrió quebrándose** en los montes, **perdiéndose** en las hondonadas, **encaramándose** en las lomas."

Las formas verbales sugieren ese dinamismo esencial que la retina ha captado en un instante y que ya podemos rastrear en "Montaraz": "...como un fragmento desprendido del limbo luminoso **partió viboreando** una rojiza exhalación que **cruzó** veloz el firmamento **yendo a hundirse** en las negruras de la noche" (Cap. VIII).

En ambos momentos la vivacidad de los gerundios prolongan el movimiento inicial La coincidencia señalada es el resultado de similares experiencias y visiones. Güiraldes describirá el arreo de la tropilla bajo la lluvia Leguizamón, la marcha de un escuadrón que busca a su enemigo En ese detalle se concretan dos situaciones que implican dos épocas: "Montaraz" es la novela del pasado heroico y guerrero; en "Don Segundo Sombra" la pampa ya ha silenciado sus clarines y se organiza en la diaria labor que tiene a la estancia

(1) :Ob. Cit. Pag. 35

como centro de reunión.

Perduración del romanticismo: el tema sentimental.

El amor que brota puro, ideal, en un medio agreste, supone en la novela un elemento que suaviza la crudeza de las diarias luchas y matiza el argumento con nuevas posibilidades que evitan caer en la monotonía de sucesivas acciones guerreras. Por eso Payró afirmará: "El amor aparece como un jirón fugaz de azul en aquel cielo de tempestad".

El autor no ahonda en los matices psicológicos del sentimiento. Se detiene, sin embargo, para pintarnos la mutua atracción de los jóvenes. -Los comentarios de los peones y el interés de Malena por saber quién la ha salvado preanuncian el amor que nace.-

"El alma sencilla del paisano se estremeció bajo la irradiación de aquel cariño tan tierno y tan puro, que lo inundaba con un deleite desconocido" (Cap. XII)

En la joven, la palabra salvador comienza a tener un matiz extraño y sugerente... Leguizamón la presenta "como una viviente flor en la plenitud de la gracia y hermosura". Su figura tiene un hálito de idealidad, de piedra preciosa surgida en medio inhóspito.

La "florcita del pago" es la versión acriollada del idealismo romántico que perdura en su retrato.

Como las heroínas de ese movimiento, Malena se siente personaje de sus novelas favoritas. Durante el día la vemos recoger flores del camalotal, junto a las aguas del río, y en las noches las estrellas son confidentes de su amor...

El horror del ataque indígena le provoca la demencia que es anticipo de muerte. Idéntico destino al de "Ofelia" de 'Hamlet", al de "Elvira" de 'El estudiante de Salamanca"...

La naturaleza, a través del río y sus camalotes le brindan el postrer saludo.

Circunstancias externas, como en "Amalia", han separado lo que el sentimiento había unido.

La razón es desplazada en la novela, como en pleno romanticismo, por los hondos sentimientos que dominan a los personajes: "se diría que un pampero de cóleras salvajes agitaba sus brazos con ansias homicidas" (Cap. V)

Mientras tanto, Malena junto a la reja de su ventana teje mil historias, e irreflexiva, señala Leguizamón, se deja arrastrar por el encanto de sus ensueños. El autor pinta a la época como caótica, "de instintos sanguinarios y cóleras insaciadas.

El establecimiento "Las Achiras", como la mansión de Amalia en la novela de Mármol, pareciera significar el último reducto de la

civilización frente a la barbarie que se desata fuera de él.

En la figura de Apolinario Silva encontramos un típico perfil romántico. El autor lo presenta rebelde y amigo de la libertad desde la niñez, cuando eludía obligaciones escolares y prefería el escondrijo de algún matorral o los socavones de la Salamanca.

Huérfano de madre, forma en soledad su personalidad en contacto diario con la naturaleza. "Buen mozo, enamorado, bailarín y cantor" en su juventud, sabe defender con su daga los recién ganados prestigios y acrecentar entre las mozas su renombre.

Con facilidad se exalta, colérico. En su juramento une dos sentimientos: "Por la patria y por ella!" Por la primera luchará sin cuartel frente al enemigo. Por causa de Malena su pensamiento estará dominado por evocaciones nostálgicas que pugnan por exteriorizarse:

-"Yo ni siquiera sé su nombre, pero son tan lindos sus ojos, tan negros, como las penas de mi vida...

Se parece tanto a otros que ya no me miran!"

El romanticismo, exaltado o intimista, perdura a través de personajes, situaciones y temas. Invade con su subjetivismo la visión del paisaje y vincula al autor con la temática costumbrista y tradicional.

Esta conclusión no debe sorprendernos. - La generación del ochenta que se enfrentó en actitud crítica con el movimiento y que renegó, incluso, de sus modelos no pudo sin embargo eludir su influencia.-

Dice de ellos Emilio Carilla (1): "Son románticos por su concepción del mundo y de la vida, por el espíritu de la obra, por el enfoque de los temas... Y sin embargo también en ellos se nota la lucha que sostienen contra tradiciones, modelos y sentido del arte, y se nota la búsqueda pertinaz de una expresión menos transitada, más original."

"Montaraz" aparece en un momento de transición de nuestra literatura; cuando aún se escuchan los ecos nostálgicos del romanticismo pero ya vibra el esplendor creciente del modernismo y sus anhelos de perfección formal.-

Los temas costumbristas

El costumbrismo inunda la novela a través de múltiples expresiones. - En esas descripciones típicas se busca pintar el rasgo diferenciador, americanista.-

En ellas resalta la habilidad de los jinetes, esencial para las diarias tareas, para las luchas, para el juego del pato y carreras de sortijas...

(1) "El romanticismo en la América Hispánica - Pag. 401 - Edit Gredos - España

La "Fiesta de la Patrona" matiza el relato al evocar la alegría aldeana exteriorizada anualmente en esa reunión de fieles que han abandonado momentaneamente sus tareas para elevar al cielo sus plegarias y cánticos.-

La gracia y el colorido de las mozas se complementa con la apostura de los jinetes que compiten. -La carrera de las bandera nos trae reminiscencia de tablados medioevales.-

Como en "Don Segundo Sombra", el caballo es el compañero ideal de los protagonistas que sobre él parecieran redoblar su coraje, acentuar su personalidad: "Hombres y caballos parecían fundidos en un solo haz confuso y movible..."

Como certeramente observara el Dr. Delio Panizza, el animal pareciera participar de los instintos libertarios del hombre. -Afirma en el soneto "El lobuno" incluido en la edición de la Comisión Bibliográfica Entrerriana:

"Fino. aleria, insumiso, su carrera
era la libertad en la pradera
sin límite, sin cerco, sin camino.

La habilidad del Morajú anticipa las escenas de domas de Don Segundo: "El potro se cimbra en arco violento metiendo la cabeza entre las manos, alza el anca hasta casi quedar en posición vertical, se tiende de costado en el aire con hamacones desesperados, se endereza, salta, gira dando vueltas bruscas, y luego rompe de improviso en una fuga loca de saltos y corcovos vertiginosos, que estimula el jinete con gritos de coraje..." (Cap. XIII)

La visión es de un dinamismo creciente; Leguizamón recurre nuevamente a la reiteración verbal para expresarlo. Los primeros verbos **"se simbra..."**, **"alza .."**, **"se tiende..."**, "se endereza", implican un prefacio cargado de vitalidad que pronto estalla vigoroso: "salta, gira,... rompe .."

Las formas nominales y adverbiales: "arco violento", "hamacones desesperados", "vueltas bruscas", "de improviso", "fuga loca de saltos y corcovos vertiginosos", colaboran con su contundencia significativa. Pero el dinamismo de la escena aún se nos escapa .

Observemos otro detalle: "Montaraz" está escrito normalmente en pretérito. Ello supone establecer distancias entre el relator y su relato. En la descripción anterior, en cambio, el autor trae los hechos al presente y logra así una sensación de cercanía temporal, de inmediatez,

que favorece la pintura. En algunas escenas guerreras repite el procedimiento.

En otros momentos, por contraste, una honda melancolía domina a sus personajes. Leguizamón se aleja entonces en el tiempo y surge un pretérito poblado de nostalgias. La novela se canaliza en una doble secuencia narrativa: la de la acción en sí, y la fugaz e intermitente provocada por las evocaciones del personaje.

Estas observaciones estilísticas nos han aproximado a la labor creadora del novelista. Veamos otro elemento: en "Montaraz" prevalece la tercera persona que implica al autor que relata los principales hechos, describe el ambiente en que se mueven los personajes, de los que nos sugiere sentimientos e ideas. Llega, incluso, a anticipar desenlaces. Al hablar de los amores de Silva y Malena afirma: "La mariposa azul batía las trémulas alas en busca de la llama en que había de quemarlas; y la llama brotó de pronto y la atrajo con traidora fascinación..." (Cap. II).

Novela de "narrador omnisciente" han denominado los críticos a esta forma de relato en que el autor maneja, desde afuera, todos los hilos que mueven a los personajes. -Se diferencia, por ello, de "Don Segundo Sombra" o de "El casamiento de Laucha", novelas en donde el narrador se esconde en un protagonista que relata los principales hechos.

Sin embargo en algunos pasajes la narración adquiere un tono vago, de buscada imprecisión que se concreta, ya mediante el empleo de un indefinido: "Alguno había visto también en el silencio de la alta noche a una sombra que llegaba cautelosa hasta la reja de Malena..." (Cap. II), ya por medio de exclamativas que encubren interrogantes: "Qué triste debió ser esa peregrinación del desterrado ..?" (Cap. IV)

Esa vaguedad se impersonaliza más aún cuando el autor es simple receptor de leyendas o comentarios de fogón: "Y cuentan las tradiciones del pago que después de esa escena se vio vagar por los campos al joven capataz,..." (Cap. III) En otros momentos abandona el estilo indirecto que predomina en el relato y los personajes en diálogo vivaz narran, en una lengua matizada por regionalismos y comparaciones frecuentes, viejas e intencionadas historias del terruño.

-En esas reuniones nocturnas junto al fogón los rostros serios pierden momentáneamente su rigidez ante la alusión personal que se esconde tras un equívoco: "Linda tordilla pa aquerenciar... había sido su madrina".-

El viejo del Batará es el centro de atención en las frías noches de invierno. Con sonrisa burlona o fingida seriedad, según las circunstancias,

enhebra sus relatos al mismo tiempo que prepara el ánimo del auditorio para la hipérbole final:

"¡Pero si peligra la verdá...! ¡No me van a creer!
Suelte el rollo de una vez viejito.-
Pues... en cuanto la solté me quedé en tres patas...
¡Y cómo fue eso!
¡No ven que se me heló la escupidal" (Cap. VIII)

La noche y la naturaleza son las compañeras que se unen a la soledad de los hombres que tratan de explicar sus misterios en leyendas y supersticiones. "Verdaderos mitos de sabor agreste, ya melancólicos, terribles, burlescos o ingenuos, todos ellos acusan una gran agudeza en el pensamiento y una profunda observación para interpretar todo lo que emana del misterio de la naturaleza- del alma de las cosas- y el por qué de ciertas modalidades del instinto animal" (Cap. VIII). -Así el tono quejumbroso del carahu implica el llamado angustioso a la compañera que no regresará. -Los aullidos nocturnos de los perros cimarrones suponen agüeros que Apolinario Silva interpreta: "¡Quieren sangre!" La flora participa de esos mitos: el guayacán es el árbol sagrado a quien no hiere el sol y del que nace una mariposa de fosforescentes alas que luego convertiráse en retoño.-

Leguizamón recoge esas leyendas e incluso las explica en notas marginales. En otras oportunidades las coloca en boca de sus personajes. Patricio simula ignorar quién ha salvado a Malena y con intencionado tono le responde: "A la cuenta alguna ánima que anda penando... Lo que la vio tan linda no quiso dejarla morir". (Cap. II)

Las extrañas actitudes de Silva encuentran su explicación en las charlas de fogón:

"-A la fija le han hecho daño -agregaba con tono supersticioso el primero.-

-¡Qué esperanza! A ese no le dentra daño, tiene guayaca-

-Sí, y los ojos de la niña Malena- retrucaba guiñando los ojos el viejo ovejero -No ven que anda como enlucernáo .."

Como la novela recoge tradiciones y leyendas de la zona, pinta un paisaje regional en donde aparecen temas y descripciones que Augusto Raúl Cortazar (1) señala como característicos del folklore litoral, pone en boca de sus protagonistas trovas populares que glosan temas de amor y de ausencia, cabe preguntarse ¿Qué relación tiene "Montaraz" con el folklore?

(1) "Hist. de la Lit. Argentina" -Tomo V.- Pag. 288-328-Ediciones Peuser

Cortazar (2) establece que "son folklore los fenómenos culturales que se diferencian de otras expresiones, también culturales, porque pueden ser específicamente caracterizados como populares (propios de la cultura tradicional del folk, del pueblo), colectivizados (socialmente vigentes en la sociedad), empíricos,funcionales, tradicionales, anónimos, regionales, y trasmitidos por medios no escritos ni institucionalizados. "Propone la denominación de folklore literario o poético a las expresiones en prosa o verso que hallan cumplido las características prefijadas. -Los Cancioneros de Juan Alfonso Carrizo, Jorge Furt, Orestes Di Lullo, Juan Draghi Lucero, .. incluyen el rico material recogido en el propio medio de difusión y llevado a sus antologías sin adaptaciones o transformaciones previas.-

Cortazar llama a su turno (3) literatura folklórica -lo sustantivo y esencial es el hecho literario, no el folklórico- a las obras literarias 'cuya autoría es perfectamente determinada, pero que se inspiran en la realidad folklórica cuyo estilo, ambiente o carácter trasuntan, con miras a un público general, preferentemente urbano, y desde luego letrado. -Son verdaderas creaciones artísticas originales (no meras imitaciones) en cuyo estilo influye la tradición literaria popular con algunos o todos sus rasgos: habla, asunto, temas, ambiente, tipos, episodios, etc -"

"Montaraz" está incluida, por lo tanto, dentro de la literatura folklórica. verdadera proyección del hecho folklórico hacia lo estrictamente literario.

El tema histórico y la revaloración del gaucho

El romanticismo popularizó la llamada novela histórica. -La mayoría de los novelistas introducían como personajes principales a figuras creadas por su imaginación que se relacionaban directa o indirectamente con personajes y sucesos históricos libremente reconstruídos. "La novela tiene el derecho -afirma Alejandro Dumas- de violar a la historia con la condición de que los bastardos que engendra, vivan"

Se concreta así una evasión hacia el pretérito que en "Montaraz" coincide con el momento histórico en que Artigas y Ramírez rompen la antigua alianza y se enfrentan en suelo entrerriano. Recuerda Leguizamón que el jefe oriental "mandó hacer levas y reuniones en los departamentos fronterizos de Corrientes y Entre Ríos. Sobre esta última provincia, costeando las riberas del Uruguay, avanzó el indio Sití, comandante general de las Misiones, al frente de una numerosa

(2) y (3) Folklore y Literatura" -Pag. 7 y 56- Eudeba

división en que el charrúa, el misionero y el guaycurú confundían sus chuzas de tacuaras, espoleados por los fieros instintos del pillaje". (Cap. VI).

El indio supone en la novela la barbarie llevada a sus últimos extremos. Como en "La Cautiva", su figura es sinónimo de salvajismo. En el soneto que le dedicara, el Dr. Panizza ha captado fielmente a Sití:

Es el ave de presa, dura, brava
como el áspero filo de una garra,
ajena al dulce son de una guitarra,
sumisa a los azares de una taba...

Las imágenes son expresivas: "ave de presa", bestia indomable...

Arisco, huraño, hirsuto, pareciera
la peligrosa estampa de una fiera
erizada a la vista del desangre;

A lo largo de la novela desfilan los episodios históricos que jalonaron aquella invasión: la dispersión de las fuerzas comandadas por Hereñú, la fiereza del tape Pohú-mano negra en guaraní-; las luchas épicas de los ejércitos: "Las Guachas", "Las Tunas", la derrota artiguista junto a las aguas del Gualeguay y la libertad conseguida finalmente, luego del postrer y frustrado intento del capitanejo Perú-Cutí en Yuquerí.

En la vida de Patricio, el noble negro al servicio de los Medina, asoma el recuerdo de las luchas patrias al relacionarlo con el asalto del Paso de Almirón en 1813.

Ramírez es personaje de la novela. -Su figura provoca admiración e infunde respeto. Leguizamón ensaya con éxito el siempre riesgoso retrato de un personaje real de tanta significación para su pueblo: "Tenía treinta y cuatro años. De estatura elevada y robusta musculatura: ancho el pecho, de fuerte armazón huesosa y el busto erguido con esa altivez de gesto dominador. -El rostro hermoso, blanco pálido, sombreado por esa pátina que imprimen la intemperie y los rigores de la vida

campestre. -La nariz aguileña de correcto perfil se alzaba sobre los labios imperativos.. " (Cap. VI).

El autor consigue que trascienda el vigor físico y firmeza de carácter que animan a la figura evocada.-

El tema histórico tiene importancia pues rescata del olvido a episodios importantes del pasado; muchos de los cuales, quizás, sólo perduraban en la rica tradición oral del pueblo -

La invasión a Entre Ríos relaciona, por otra parte, dos grandes afanes de Martiniano Leguizamón: la historia y el tema del gaucho -

Martinez Estrada (1) al hablar de la "Vuelta de Martín Fierro" señala la preocupación del autor por ofrecer a su protagonista un destino coherente con la conducta e ideas expresadas anteriormente.

-Tres rutas parecen abrírsele a Fierro tras la estadía de las tolderías: 1º.) integrarse a la vida regular. -Este parece ser el propósito inicial pues comenta:

"al fin de tanto rodar
me he decidido a venir
a ver si puedo vivir
y me dejan trabajar

2º.) llevar a extremos su rebeldía; "es la solución que Eduardo Gutierrez percibió sagazmente: contar la vida de un gaucho matrero en el seno de la sociedad descompuesta", afirma M. Estrada -Surge así "Juan Moreyra" en la literatura -

Hernández no parece convencido con estas soluciones pues escoge una tercera: la evasión del protagonista hacia el mundo del misterio y las sombras -

Quienes continuaron el tema gauchesco en nuestra literatura debieron enfrentar el mismo dilema que la civilización, al alambrar campos y marcar ganados, había impuesto al gaucho: rebelde o peón de estancia.-

Florece por entonces en nuestra literatura el folletín. -Como señala con acierto Amelia Sanchez Garrido (2), se hace en esas obras un análisis descarnado y parcial de la ciudad, a la que Francisco Fernández ("Francisquillo") denominará "caburé funesto", "hervidero de gusanos"

(1) "Muerte y transfiguración de Martín Fierro" -T 1 - Pags 177-182. -Fondo de Cultura económica - Mexico -
(2) "Indagación de lo argentino" -Pag. 149-170 - Edic. Culturales Argentinas

Se exalta, por contrario impulso, la rebeldía indomable del gaucho. - Fácil resultaba caer en el matonismo sangriento que restaba perfil y nobleza al protagonista. Leguizamón encara la revaloración del gaucho, deformado por esos novelones y dramas circenses.- Dos obras sintetizan esa intención: "Montaraz" y "Calandria".-

En la novela, el autor al relatar los hechos histórico deja claramente establecido cómo "esas agrupaciones de bandidos", "esos alborotos de la canalla" como despreciativamente se los llamaba, habían sentido hondamente el llamado de la Patria y entregado a ella lo mejor de sus energías. - El tono apasionado de la prosa nos habla del interés en destacar esa actitud: "fueron los hombres de los campos, los gauchos montaraces, el factor primordial de la nueva patria que nacía entre estridores de batalla; paladines caballerescos y aventureros de un derecho que no comprendían quizá en su amplia significación sus cerebros ineducados, pero que sentían firmemente arraigados en sus corazones, porque les venía como una emanación del medio ambiente, como un mandato del instinto popular, que les despertaba las ansias febriles de ser libres; libres como la naturaleza que les rodeaba..." (Cap. IV)

Un rugido sordo de yaguareté es la respuesta vibrante de Apolinario Silva a la invasión artiguista.

El Viejo del Batará no olvida afrentas y en el fragor del combate le grita con orgullo al Morajú que lo ha ofendido:

"- ¡Aprendé a cortar yuyos, guacho! "- mientras pregona su hombría el acero "veteado de sangre" -

Señalada la importancia histórica del gaucho en el pasado, Leguizamón se enfrenta con el presente. - En "Calandria" anhela abrir nuevos rumbos que superen la versión folletinesca del gaucho.

"En las escaramuzas con la policía no se trata ya del clásico duelo de los dramones a lo Moreyra, entre el valiente perseguido y el mandón, sino de un juego de destreza: no sólo no huye de la partida, sino que la busca y la burla... Violento resultaba ya aplicarle el epíteto de matrero a Calandria..." (1). Cuando el personaje de Leguizamón afirma en el escenario: "Pero ha nacido, amigazos, el criollo trabajador" se abre una nueva etapa: el chacarero y el resero invaden la literatura, especialmente el teatro. Las policías bravas ya no serán su enemigo sino el "gringo" que le disputa la posesión de la tierra.

Pero esa intención ya la ha concretado Apolinario Silva en "Montaraz", antes de la invasión artiguista. Peón de estancia, encargado

(1) Amelia Sanchez Garriño: Ob. Cit. Pags. 149-170

de cuadrilla, capataz de un establecimiento rural, hitos todos ellos de una vida que Leguizamón presenta como modelo y solución.

El anhelo de Martín Fierro se concreta en sus personajes.

El desenlace de "Montaraz"

Apolinario Silva, ya vencido el enemigo y perdida de oportunidad de enfrentarse personalmente con Pohú. se deja dominar por sus evocaciones y en contemplación continua arrastra su vida buscando motivos que puedan aproximarlo a Malena:

"- Tal vez alguna de esas hojas irá a detenerse cerca de su tumba-pensó tristemente Silva..."

El valeroso matrero se ha convertido en esas escenas en un melancólico héroe romántico que llora, sin resignación, sus penas de amor

Leguizamón no puede admitir un desenlace de ese tipo, pues estaría en brusco contraste con el contenido esencial de la novela y falsearía, como ha observado con agudeza Payró, la psicología del gaucho, para quien el tema y las confidencias de amor son incidentales.

Una segunda solución parece dominar por un momento. Pero el eco materno prevalece: "los que se matan son cobardes".

El propio Leguizamón en "De Cepa Criolla" incluye un ensayo "El suicidio entre los gauchos". Allí afirma que jamás en el hombre de campo "se combinó como desenlace de una desventura el atentado contra la propia existencia".

Señala algunas causas que explican esa actitud. El suicidio implica para ellos una flaqueza indigna de un varón. En las charlas de fogón pregona siempre su admiración por quienes han sabido 'morir en su ley"; además las supersticiones dominan su pensamiento y le hacen pensar que las almas de los suicidas están condenadas a vagar, como luz malas, "por la soledad nocturna de los campos".

Leguizamón no podía optar evidentemente por esta solución para su personaje - arquetipo.

La invasión de Perú-Cutí le brinda la oportunidad de convertir la nostalgia en violento estremecimiento. El autor ha encontrado el desenlace apropiado: Apolinario Silva muere a causa de las heridas recibidas en el campo de batalla.

Antes de morir cree observar en lo alto una visión de blancas vestiduras...

Interesante detalle pues supone la presencia en la novela de un nuevo elemento fantástico que, según Cortazar, no es preponderante en la literatura folklórica de Entre Ríos y Santa Fe.

Nuestra peregrinación culmina...

"Montaraz" nos ha aproximado a un hombre que supo querer a su tierra y captarla en la obra de arte.

Por ello, su novela es compendio magnífico del anhelo creciente que sus hijos sienten por la libertad; del fervor acendrado, apasionado quizá, hacia la tierra, sus costumbres, tradiciones y leyendas. Es el canto épico de un pueblo sano que no ha perdido su fe. -Bravío e indómito ante el atropello o la invasión, sentencioso y taciturno en las diarias jornadas, dicharachero e intencionado en las reuniones junto al fogón, nostálgico y evocador solitario de sus sentimientos que guarda con secreto de muerte como si temiera diluirlos . .

Es la novela del paisaje, visto con pupilas aún mudas de asombro, que se quiebra lentamente en el lomo sereno de la cuchilla o se detiene brusco en el sendero zizagueante del arroyo.-

"Montaraz" es, en suma, síntesis de entrerrianía. -Y como en tantos otros ejemplos, el autor al ahondar en las particularidades y captarlas en su fresca virginidad ha logrado trascender el ambiente comarcano que delimita la acción de sus protagonistas.-

NOTAS Y COMENTARIOS DE TEXTOS

ESILDA J. TAVELLA

De esa mujer excepcional que se llamó Esilda J. Tavella, podría decirse lo que el poeta Lucano afirmaba para definir el rasgo principal del carácter del César: "Vivió pensando que nada había hecho y si algo quedaba por hacer".

Las profundas raíces espirituales de ese rasgo distintivo de Esilda Tavella formaban la múltiple base de sustentación de su eminente personalidad: una firme urdimbre ética heredaba de un hogar que se plantó como un roble en la vida ciudadana; una profunda fe religiosa, libremente abrazada y sostenida sin vacilaciones, compartiendo la responsabilidad de esa elección y el goce intenso de creer con firmeza; una plena vocación docente, que hacía palpitar cada fibra de su ser, como si cada joven fuera carne de su carne; una voluntad inconmovible que se erguía agigantada en cada momento, inexorablemente en persecución de la meta; una intensa voluntad de vivir para dar a manos llenas lo que sentía su corazón noble; una metódica férrea estructora de medios acompañando a la idea, para que ella no fuera frustrada, y por fin una pasión incontenida marcando el eco de todos sus actos.

Esilda Tavella fue una esencia en permanente proceso dinámico de superación hacia la propia entelequia. Si queremos descubrir el móvil primero de tanta epulencia espiritual, nos será suficiente poner al desnudo lo que a veces las luchas, las angustias, su inalterada marcha presurosa hacia las metas prefijadas, cubrían con aparente aparatosidad. Perfeccionando la afirmación de que Esilda Tavella fue una mujer excepcional, podríamos consignar ahora que fue integralmente una mujer.

Quienes hemos conocido de cerca a esta gran mujer, sabemos bien hasta que punto su núcleo interior, el más escondido, pero el más vivo y palpitante, sorbía toda esa rica sabia vital desde las firmes raíces de su femineidad. Cuando la urgía un problema grave, detrás de la densa malla de su voluntad y de su carácter, brillaba una luz intensa, firme, que vencía todas las capas de su jaula exterior para darse con pureza de diamante. Fue así, una mujer, y una mujer valiente, es decir, una mujer. Creemos que el homenaje que le podemos rendir al recordarla, es repetir con la profunda convicción de las cosas largamente pensadas y firmemente sentidas: "Esilda fue, primordialmente, una mujer esencial". De nada hubieran valido las infinitas condiciones de su espíritu, si no hubieran sido cobijadas bajo la luz y el calor del amor, pero de un amor de mujer.

Amó intensamente todas las cosas y para poder amarlas las estudiaba profunda y largamente, porque sabía que el amor sin el conocimiento de la cosa amada, no es amor.

Vivió, en suma, sintiendo como su vida se quemaba a lo largo del camino, pero gozando intensamente de ese incendio interior que reverberaba siempre hacia sus semejantes. Su condición de mujer, y de gran mujer, produjo el milagro de poder ser dulce aun siendo severa, de ser bálsamo aun cuando las circunstancias le imponían actuar con suma firmeza frente a ciertos problemas de la juventud, y de saber ser amiga de los educandos, en todas las circunstancias.

Sabía que el que más da, más tiene; y éste es el gran patrimonio espiritual que la acompañará para siempre.-

D. P.

"MONTARAZ"

"Un grupo de damas y de hombres" llevados por un noble afán de cultura, alejados de todo espíritu de lucro y acuciados por esa buena voluntad que hace amable la vida y agradable el esfuerzo, constituyeron en nuestra ciudad una asociación que denominaron modestamente "Coleccion Bibliográfica Entrerriana" y cuya finalidad es editar libros de autores de la tierra, ya fallecidos, no sólo para propagar sus valores sino para rendirles el homenaje que se merecen. Y ese grupo tuvo la feliz idea de comenzar su labor dando a las prensas el "Montaraz", la famosa novela de don Martiniano Leguizamón, cuyo nombre es ya un símbolo en el camino estelar de las letras entrerrianas. No hablaremos hoy de la hermosa y fuerte novela, de la extensa bibliografía del autor, de su prosa firme y armoniosa, de la influencia que el libro y el autor han tenido en el panorama de la literatura vernácula. Eso podrá ser motivo de otro comentario, pues este nombre: Leguizamón, es como un río de arrastre enjundioso en el vasto campo de la cultura nacional: Onésimo, con su acción política y la Ley 1420 como estandarte de honor; Honorio, con su rectorado del Colegio Histórico y Martiniano, con profícua obra literaria. Hoy vamos a referirno al libro en sí, a su presentación material, a su labor gráfica, a su exterior. De gran formato, 39 por 30, impreso en papel Witchel Ledger de gran calidad, con una distribución interior y una tinta armoniosa, en sus titulares y en su composición, tenerlo en las manos es una invitación a la lectura y abrirlo es una sorpresa que despierta la admiración. No sospechábamos que en nuestra Entre Ríos las artes gráficas hubieran podido llegar a tal altura. Porque todo es hecho aquí, menos las tinta y el papel con que se ha impreso. Autor, obreros, impresión, encuadernación, dirección, ilustraciones, poesías, composición, etc, todo está hecho aquí, inspirado por el espíritu de la tierra. Por eso nos complacemos en hacer resaltar este episodio extraordinario de la bibliografía de la provincia. Desde la tapa blanca del libro, exhornada con un gran titular de letras apagadas verde claro, y con la preciosa viñeta de "el lobuno", hasta la contratapa con el sello distintivo de la Comisión, una flor de cardo estilizada, que dice del lirismo de las gentes de la tierra y la chuza bravía de sus montoneras, sus 140 páginas se desarrollan en una distribución todo armonía, conteniendo la sorpresa de las catorce magníficas ilustraciones de Luis Gonzaga Cerrudo, el artista y poeta lugareño que, en un alarde de maestría, de fuerza y de arte purísimo, y sobre todo de interpretación, nos da graficamente el alma de los personajes, de

los paisajes y del simbolismo de la obra. Cada uno de estos cuadros lleva un soneto de Delio Panizza. Demás está decir que la impresión de estas ilustraciones es perfecta, impecable.

Si satisfechos al extremo pueden sentirse los miembros de la comisión editora, orgulloso debe estar el impresor, Sr. Rodriguez Landini que, desde su imprenta de Colón ha dado esta joya para la cultura de Entre Ríos. - El libro fue presentado en un acto académico espléndido desde la tribuna ilustre del Colegio Histórico, el 26 de abril de 1965, trigésimo aniversario del fallecimiento de don Martiniano Leguizamón y como un homenaje, el mejor que pudiera tributársele, entregándose ejemplares a las hijas del mismo, cuya generosidad hizo posible la edición, y a los primeros subscritores. Luego, alentados por el éxito inicial, se mandaron ejemplares al gran concurso abierto en la Capital Federal para los mejores cincuenta libros editados en la república en el año 1964 -(Montaraz lleva pie de imprenta del 31 de diciembre de 1964)-, concurso al cual concurrieron todos los editores del país enviando un total de 582 libros. Nuestro "Montaraz" ocupó un destacadísimo lugar, pues entre los 582 ejemplares enviados obtuvo el 2°. accecit del 2°. premio, de la categoría A, viniendo así a estar en el cuarto puesto sobre aquel alto número de competidores. Ahora irá a París, al concurso internacional que se prepara. Muchas son las felicitaciones recibidas por la Colección Bibliográfica Entrerriana y nos place extractar tres de ellas. La del destacado historiador don Eduardo de Urquiza; la del Dr. Martiniano Leguizamón Pondal, sobrino de don Martiniano, escritor de reconocida autoridad: y la de un hombre de capacidad técnica sobre estas cosas, el Sr Bartolomé U. Chiesino, de Avellaneda, hecho en el quehacer de la imprenta y muy afamado por su labor prolija y artística.

Dice el Sr. Urquiza: "La obra es magnífica, tanto por su contenido como por su continente, Las ilustraciones son alarde de arte y buen gusto En lo que respecta al libro en su faz material y gráfica; es perfecto. Gran acierto en la distribución de los motivos, papel inmejorable y una impresión excelente. Es, en resúmen, una joya bibliográfica que honra a los componentes de la comisión y, porque no decirlo?, a la noble provincia de Entre Ríos"

Agrega el Dr. Leguizamón Pondal: "Debo hacerles llegar mis felicitaciones más efusivas y mi más rendida complacencia por ese brillante triunfo de la entrerrianía (la edición del "Montaraz"), pues se hermanan en ella la prosa, la poesía, el dibujo, las artes gráficas y el amor a nuestra bendita tierra. Qué dichoso !Qué feliz se sentiría mi tío Martiniano si viera esta maravillosa edición de su libro que acaban de hacer uds, que así han logrado realizar una obra

de arte merecedora del mayor éxito", Y el Sr. Chiesino, con la sinceridad y autoridad de un maestro en la materia, expresa: "La presentación tipográfica del libro, sencillamente magnífica. Tintaje perfecto, nitidez de impresión, composición adecuada y papel empleado muy buenos. Me emocinó el colofón cuando dice que fue impreso en Colón, provincia de Entre Ríos. Allí pasamos una noche. Francamente nunca pude pensar que en un rincón, hermoso rincón de Entre Ríos, hubiera artesanos tan conscientes que conocen la dignidad de nuestro oficio. Mi personal tuvo el libro en sus manos durante tres horas, y adhierén a lo que yo digo más arriba. Les ruego transmitan a los colegas de los Talleres Gráficos Rodriguez Landini mis sinceras felicitaciones por el esfuerzo realizado".

Emociona, en verdad, saber que este libro fue de mano en mano entre obreros de una gran imprenta, ponderado, acariciado, y admirado.

SER aplaude todo esto, porque son nuevos lauros, frescos y justos, para el escudo de la estrella de plata.

DELIO PANIZZA

La entrerrianía está de duelo. No se verá más la persona de don Delio Panizza transitar por las calles de Concepción del Uruguay, ciudad que, sin ser la de su origen, fue en la que amó, pensó, escribió y luchó, y es la que ahora sufre y se acongoja. No se verá más esa figura símbolo de la corrección, de la justicia y de la lealtad. Caracteres que conservó intactos. Que asomaron en todas las manifestaciones de una actividad dispar, permanente y múltiple. Y que asomaban físicamente al exterior: ya en esa cabeza erguida como el que nada teme y en expectante auscultar; ya en su rostro franco y de mirar sereno, de centelleo a veces, pero con atibos siempre de bandad; o en aquélla sonrisa generosa que decía en ocasiones de ironías y de chanzas, pero también de aprecios y complacencia.

Era su palabra la que impresionaba; la que dejaba traslucir todo su pensamiento y la que certificaba aquellas características de su idiosincracia. Panizza se apasionaba ante lo que donsideraba injusto. Y entonces brotaban torrencialmente las ideas en una exaltada vehemencia que contagiaba. Se esperó siempre la reacción de Panizza con cierta ansiedad, ante un hecho de cualquier naturaleza que hubiera conmovido la ciudad y la opinión de sus habitantes. Esto fue proverbial en la sociedad uruguayense. Se convirtió entonces, en algo así como su vigía o su censor; visto con rara simpatía por todos los sectores, ya fuera en asuntos políticos o especialmente históricos terreno éste de su predilicción. Es que amó profundamente nuestro pasado.

Le rindió un culto sin par. Se lo respiraba al pisar el umbral de su casa. ¡Qué grato era visitar a Panizza!. Todo se asociaba allí: amabilidad y señorío del dueño de casa. Y espléndido ambiente, expresión del respeto y del cariño de un hombre por todo aquello que fundamenta a cualquier sociedad en cualquier lugar de la tierra. Admirable fue su empeño en ese sentido: el de reunir y conservar todo aquello con lo que se evoca, y también con lo que se construye. Le apasionó particularmente el pasado de Entre Ríos. Le cantó a sus figuras legendarias con esa vehemencia que levantaba. Todo lo consustanciado con lo más íntimo, con lo más recóndito, con lo más personal y representativo de esta tierra ubicada en río -el "Montiel" de Panizza quedará en los anales- contó con su fervoroso entusiasmo de poeta, de prosista y de orador.

Los altos valores de la entrerrianía que aportaron a la grandeza argentina con su organización y su unidad, fueron motivo de las permanentes inquietudes de este idealista. Porque esto también fue Panizza. Un idealista y un hombre lleno de esperanzas. Como

paradójicamente lo son los que se han nutrido y vivido en el pasado. En algún momento que él creyó de incertidumbre argentina, le cantó al pueblo... "Alzate decidido, soberano, en los ojos la fe de tu bandera y un puñado de luz en cada mano", trasunto entre centenares, de estas calidades de optimismo que adornaron al que en vida fue el bardo de Montiel, título que seguramente complacerá los manes de Panizza.

La revista SER se asocia a la congoja colectiva y se digna al publicar en el presente número un comentario suyo, quizás el póstumo, que entregara en vida en elocuente testimonio de complacencia con las manifetaciones del espíritu que él tanto cultivara.-

M. E. M.

JOSE FRANCISCO FELQUER; LAURA R. MOREIRA BAHLER DE FELQUER: "Geografía de Entre Ríos - Física, Biológica, Humana", Editorial "Nueva Impresora, Paraná, 160 páginas.-

La obra de referencia es el primer intento organizado de ofrecer en forma total los rasgos geográficos más importantes de la geografía entrerriana.-

Surge en forma evidente el deseo de sus autores de expresar metódica y ordenadamente todo cuanto de importante y significativo puede decirse de nuestro paisaje geográfico.-

Tiene un mérito en su mismo orígen, desde que abre y enseña el camino a otros estudiosos y puesto que, como se dijo, se presenta un primer intento, habrá de recibir, por esa sola causa, los más grandes elogios y, seguramente, algunas críticas; sin que éstas puedan menoscabar el mérito aludido.-

Es indudable que los autores han puesto, en moyor grado, su atención en la geografía económica provincial; lo que, a nuestro juicio, es acertado. Dado el carácter de la obra, su primera parte de Geográfia Física cumple la finalidad a la que ha sido destinada y es suficiente para el estudio acertado de las principales características físico-geográficas de esta parte del suelo nacional. Resulta, en cambio, inconcebible que hijos de esta tierra desconozcan, por falta de información y formación, los datos más elementales del quehacer económico provincial. El suelo en que vivimos es nuestra morada y como hijos de él nos cabe el deber de conocer que importancia tiene y que aportes ofrece para el progreso de la Nación. Y en ese sentido la "Geografía de Entre Rios" ha logrado revelar lo esencial de nuestras riquezas.-

El material ilustrativo, gráfico y cartográfico de la obra es excelente, bien distribuido y oportuno. De una concepción moderna y de una simplicidad que atrae a su solo descubrimiento, resulta de inapreciable valor para identificarse con el paisaje geográfico entrerriano y de gran utilidad para el maestro.-

No nos parece, en cambio, acertado el capítulo que se refiere a la Cultura de Entre Ríos; en primer lugar, parque modestamente opinamos que está desvinculado del título de la obra y del resto de su contenido. No interesa a la geografía provincial la nómina de personas que pudieron haber contribuido con sus oportes -cuyo mérito no discutimos- a la cultura del pueblo. Sin embargo, si bien no tiene relación alguna con el título enunciado, puede admitirse su inclusión desde que la obra está destinada a los maestros, quienes son los formadores de las futuras generaciones y, como tales, tienen el ineludible

deber de conocer y hacer conocer quienes han sido y son lo que ponen sus afanes al servicio de la superación cultural de la población.-

La bibliografía utizada representa un esfuerzo digno de destacar si tenemos en cuenta que no existen obras que traten en forma profunda y general la geografía de nuestra provincia y, por consiguiente, la misma incluye folletos y publicaciones aisladas sobre temas especiales cuya reunión fue, seguramente, posible por el empeño y perseverancia que habrán puesto los autores para lograr la concreción de la obra.-

En síntesis, "Geografía de Entre Rios" cumple su finalidad específica: ilustrar al maestro.-

Carlos Ramón Cuffré

SENTIDO SOCIAL DEL TRABAJO EN ENTRE RIOS, A MEDIADOS DEL SIGLO PASADO

Producida la revolución de 1851, el general Urquiza hizo efectiva la política de fusión sustentada por Esteban Echeverría desde las páginas del Dogma. La 15a. palabra simbólica que decía: "Abnegación de la simpatías que puedan ligarnos a las dos grandes facciones que se han disputado el poderío durante la revolución", fue una realidad en el suelo entrerriano. Ello permitió que muchos exiliados durante la dictadura de Rosas eligieran la provincia revolucionada como puerto de un esperanzado retorno a la Patria. Uno de ellos fue el Dr. Pedro Serrano quien, impresionado por el estado material y espiritual de Entre Ríos, escribió, a poco de su arribo, un opúsculo titulado "La Riqueza Entre-Riana". Relato sobre el estado general de Entre Ríos hacia la época del Pronunciamiento.

Este folleto, que fuera impreso en la Imprenta del Colegio de la ciudad de Concepción del Uruguay en 1851 (1), muestra la evolución habida en la provincia, lo que le posibilitó una posición de privilegio dentro del concierto de los estados argentinos.

Haciendo abstracción del estilo apologético que campea en algunos de sus pasajes, las cifras allí expuestas, fundadas en datos rentísticos oficiales y en notas estadísticas, geográficas y comerciales, son elecuentes testimonios de un progreso de todo orden que comenzó a evidenciarse con el advenimiento de Urquiza a la primera magistratura de la Provincia. La síntesis de su programa de gobierno la encontramos explicada en carta al presbítero Acevedo: "progreso material e intelectual, protección pronunciada a nuestra Santa Religión, protección decidida al comercio, fuente inagotable de riquezas y adopción de todas aquellas medidas tendientes a mejorar y engrandecer por todos los medios legales posibles a la heroica provincia cuya dirección, actualidad y porvenir ella misma ha querido confiarme".

Y no fue un mero programa, una cadena de buenas intenciones

(1) Conocemos una reimpresión: "La Riqueza Entre-Riana" de Pedro Serrano. (Relato sobre el estado general de Entre Ríos, hacia la época del Pronunciamiento). Reimpresión precedida de un prólogo por Amaranto A. Abeledo. Revista Universitaria del Litoral, año I, Nº. 12, Paraná, Entre Ríos. Con tirada aparte, F. Pereira e hijos, Buenos Aires, 1823.

frustradas entre los azares de la guerra. Fueron realizaciones concretas jalonadas a lo largo de varios gobiernos sucesivos. (2)

Claro está que no hubiera bastado la sola acción del gobernante para lograr resultados -según Serrano- tan satisfactoriamente palpables, pues no era fácil "impulsar a los hombres al trabajo, desterrar la ociosidad y la holgazanería, promover la industria, sostener la moral pública, conservar con dignidad y esplendor el culto y religión del Estado, radicar en los entrerrianos las ideas de libertad e independencia". Era necesario que el pueblo se constituyera en receptáculo de los nuevos aspectos normativos, pues una sociedad no puede evolucionar con rapidez y progreso, si aquella asimilación depende exclusivamente del peso del aparato coercitivo del Estado.

El pueblo entrerriano contribuyó en buena medida a que el programa de su gobierno se hiciera efectivo y, consecuentemente, al adelanto de todo tipo que la provincia de Entre Ríos evidenciaba en la época de la Revolución de 1851, según se muestra de manera muy clara en la publicación del Dr. Serrano, ya aludida.

No negaremos que las transgresiones a las disposiciones vigentes eran sancionadas con inflexibilidad, pero un gobierno "manu militari" solamente, no hubiera determinado la adhesión prácticamente absoluta del pueblo hacia su gobernante. En la esencia de esa adhesión, tan importante para cualquier tipo de realización, se halla el elemento paternalista que caracteriza al caudillo. Porque quien conduce los destinos del grupo social, debe -lo decimos con palabras de Beatriz Bosch- intuir los problemas colectivos, aportar la idea esclarecedora, y en ininterrumpida vigilia compadecerse de las preocupaciones comunes, auxiliado siempre por la fuerza ingente de la sugestión y de la simpatía personales.

Un ejemplo de la forma como el gobernante de Entre Ríos y sus colaboradores más cercanos intuyeron los problemas de la comunidad y se condolieron de los sectores más necesitados, lo constituye el episodio que vamos a historiar, basados en documentación hasta hoy inédita.

El escenario: Gualeguaychú. El año: 1853.

Poco tiempo antes, Willin Mac Cann, viajero inglés que recorría la provincia, escribía en sus apuntes: "La ciudad (Gualeguaychú), con todo tener mala ubicación, parece próspera: se construyen nuevos

(2) Cfr. BEATRIZ BOSCH, «Urquiza, Gobernador de Entre Ríos, 1842-1852", Paraná 1940; y "Urquiza, el Organizador", Buenos Aires, 1963, cap. IV; LEONCIO GIANELLO, "Historia de Entre Ríos", Paraná, 1951, Cap. XXI, "El civilizador"

edificios con alguna rapidez y los habitantes confían en que la población habrá de aumentar en forma considerable. Asciende el número de habitantes a unos dos mil quinientos, de los cuales trescientos son extranjeros, principalmente vascos e italianos. Hay también veinte o treinta ingleses. Cuenta la ciudad con un pequeño templo, muy bonito y una buena escuela; hay también establecimientos destinados a la manufactura del sebo".

En los primeros días de 1853, un comerciante de la ciudad don José Benitez, abrió una fábrica de velas en el saladero de D. Juan Iriarte. Razones que veremos más adelante, agregadas al hecho de no haberse cumplido con las disposiciones en vigencia, determinaron que las autoridades negaran la autorización indispensable para que la fábrica pudiese seguir funcionando normalmente.

Pero he aquí que pasados algunos meses, dichas autoridades constataron que la fábrica seguía funcionando pese a la orden en contrario que se había expedido en el mes de enero. Funcionarios de alta jerarquía, interprentando el pensamiento de Urquiza, a la sazón Director Provisorio de la Confederación, amén de Gobernador de Entre Ríos, intervinieron en el problema planteado. Fueron ellos: Angel Elías, secretario de Urquiza; Manuel Antonio Urdinarrain, General en Jefe del Ejercito Entrerriano, don Rafael Furque, Jefe de Policía de Gualeguaychú; y el general Manuel A. Palavecino, Comandante Militar de departamento.

Es que lo que estaba en juego no era la simple transgresión de una disposición de autoridad competente, sino una cuestión laboral con evidentes problemas sociales conexos. Porque si bien la fabricación de velas en un establecimiento instalado al efecto podría traer ventajas, incluso en el orden económico -las listas de artículos exportados por la provincia, correspondientes a 1849 y 1850 incluyen el rubro velas- en el aspecto social podía acarrear graves consecuencias. En efecto, la preocupación del buen gobernante por los problemas de todos los sectores de la comunidad y muy especialmente de los menos dotados, le hacían pensar en la suerte que correrían aquellas familias humildes dedicadas a la fabricación de velas, ante el funcionamiento de un establecimiento como el que se había instalado. Resultaba evidente que no podría haber competencia posible, pues los medios de que disponían unos y otros eran totalmente dispares.

Don Angel G. Elías, secretario de Urquiza, escribió al general Manuel Antonio Urdinarrain en los siguientes términos: "Habiendo sabido el Sr. General Urquiza que en el saladero de Benítez o de don Juan Grande se ha establecido una fábrica de velas y que ésta pertenece a un individuo que en enero se le negó el permiso de

establecerla en Gualeguaychú quiere Su Excelencia que haga V. S. averiguar con qué licencia se ha puesto dicha fábrica y si ella es perjudicial a la industria de las familias pobres que se ejercitan en este trabajo, pues en este caso debe V. S. resolver lo que crea conveniente". (3)

De inmediato, el general Urdinarrain, que se hallaba en Concepción del Uruguay a raíz de los sucesos que habían colocado a Corrientes al borde de la guerra civil (4), se dirigió al Jefe de Policía de la ciudad de Gualeguaychú, don Rafael Furque, al que, después de hacerle saber la orden recibida, le decía: "Al transmitir a V. S. la predicha superior resolución, es para que tomando todos los conocimientos necesarios, me informe con arreglo a los puntos que allí se expresan sin olvidar de quién pertenece la dicha fábrica, para poder cumplir con acierto en lo que se me ordena" (5)

Es probable que el Jefe de Policía se despreocupara un tanto del problema; al menos así nos lo hace pensar lo sucinto del informe pasado a Urdinarrain, y más aún la respuesta de éste, fechada el 4 de julio, en la que le observa la falta de cumplimiento en lo relativo a dos puntos principales: Primero: informar "si el dueño de la expresada fábrica es el mismo que en el mes de enero le fue negado el permiso", y segundo: "si el mencionado establecimiento ocasiona perjuicio a la industria de las familias pobres que se mantienen con la elaboración de ellas" (6)

Al fin, Furque satisfizo la preocupación de Urdinarrain. Sus investigaciones permitieron llegar a la conclusión de que la producción de la fábrica instalada no significaba un riesgo para la humilde industria de aquellas familias pobres que se dedicaban a ese menester. En tal sentido informó al gobierno, el que pudo así, en vista de que ello no causaría ningún trastorno en el orden económico-social, autorizar la continuación del funcionamiento de la fábrica.

Obsérvese que tal medida se tomó a pensar de que su dueño no había respetado las disposiciones vigentes, pero las autoridades se

(3) De Angel Elías a Manuel A. Urdinarrain, 10 de junio de 1853. Archivo Urdinarrain, Libro Copiador Nº. 3, junio 1853. (En nuestro poder. Gentileza de la Sra. Zulema Urdinarrain de Castaño)

(4) Cfr. OSCAR F. URQUIZA ALMANDOZ, "Las relaciones entre las provincias de Corrientes y Entre Ríos en la primera mitad de 1853", en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Nº. VII, Buenos Aires, 1965.

(5) De Urdinarrain a Furque, 27 de junio de 1853, Libro Copiador, cit. (En nuestro poder)

(6) De Urdinarrain a Furque, 4 de julio de 1853, Libro Copiador, cit (En nuestro poder)

mostraron altamente respetuosas de un derecho que la Constitución Nacional, jurada hacía tan solo tres días, otorgaba a todos los habitantes del país: el de trabajar y ejercer toda industria lícita.

En 12 de julio, el general Urdinarrain ordenaba al Jefe de Policía de Gualeguaychú: "Desde que tanto por las explicaciones hechas por V. S. en su nota de 7 del presente, relativas a la fábrica de velas establecida en el saladero de don Juan Iriarte, cuanto para proceder en conformidad con lo que prescribe la Constitución Nacional que hemos jurado, debe permitirse la continuación de dicho establecimiento, prevengo a V S. no le ponga a ese respecto ningún incoveniente Lo que V. S. debe no obstante disponer es que el individuo a quien aquel pertenezca tome la patente que por la ley de ellas le corresponda, si allí están comprendidos esos establecimientos; y no estándolo, dará V. S cuenta al Ministerio General de Gobierno de la Provincia para que provea lo respectivo a esa falta" (7)

Sirva, pues, este ejemplo que hemos exhumado para mostrar como se fue labrando la riqueza entrerriana en medio de acontecimientos trascendentes para la historia del país.

Ejemplo singular, sin duda, el del gobernante, que en esos momentos fuera de su provincia debe enfrentarse en lucha armada con los hombres de la ciudad del puerto, y sin embargo, en un alto de la esforzada jornada, vuelve su pensamiento al terruño para velar por aquellas familias pobres cuya subsistencia peligra ante una industria mejor organizada.

Es que sabe que la grandeza provinciana se hará con el esfuerzo de todos, de los poderosos y de los de escasos recursos. Así, sin inconvenientes siguió funcionando en un pedazo de suelo entrerriano la fábrica de velas, que podía aumentar la producción de tan importante artículo e incluso determinar el aumento de la exportación en ese rubro. Pero también las familias pobres que se dedicaban a ello, sin ver afectados sus intereses, pudieron seguir la humilde tarea.

En los suburbios de la ciudad, donde el campo entraba al galope del viento, manos viejas y callosas junto a manos niñas, pero ya ásperas de trabajo tempranero, continuaron su laborío de todos los días. Medio de subsistencia, sí, pero también esfuerzo del humilde -¡Qué más podían dar!- para hacer la grandeza de la tierra donde habían nacido.

por: OSCAR F. URQUIZA ALMANDOZ

(7) De Urdinarrain a Furque, 12 de julio de 1853, Libro Copiador, cit. (En nuestro poder)

ROSA MARIA SOBRON DE TRUCCO. -"La espera iluminada". -Ediciones Numen-. Mar del Plata.-

Desde los versos iniciales nos enfrentamos con la tibia ternura y la emotiva intimidad de la autora que en éste, su primer mensaje lírico al público y a la crítica, se nos ofrece como una artesana madura, tanto en el manejo de los esquemas libres, como desenvuelta en la prisión seductora del soneto. A esa madurez y a esa sensibilidad con que plasma cada verso y acierta en la imagen o el adjetivo justo, sin buscar -como dice Martín del Pospos en el prólogo del libro- falaces efectismos estéticos, debemos unir el elogio al tino en la elección de los motivos, todos simples, diáfanos y acordes con la idea general de la obra.

Desde "Hallazgo", en que pierde la infancia y gana el deslumbramiento de un mundo en el que es extraña y actora al mismo tiempo, la vida crece en su adolescencia, escuchando la voz de la nube y la alborada, el diálogo del grillo con la luna o el luminosos rumor de las luciérnagas sobre un fondo de río y un cielo de luceros. En su mano extendida, que descorre los velos y los años, crece el sol y la rosa pasajera; y la vida le tienta con la caricia de su carne tibia y los astros de plata enronquecida de Neruda, le envían en el ojo envejecido de su fría luz, los mensajes del cielo:

Lo recuerdo. La vida
crecía suavemente por mi infancia,
cuando un día mis ojos
se alargaron en tímida mirada
para observar el mundo.
Yo supe entonces que la rosa estaba
forjada en fragil oro,
en carne tibia y esplendor de nácar.

Corazón abierto: cáliz preparado para la flor exacta, su alma es acogedor regazo para toda vibración: sensible a la rama deshojada o a la piedra inmóvil. Así el aliento de su ciudad asomada desde la colina múltiple al río solitario se hace brisa enamorada y aéreo hálito de agua amanecida, cuya luz desmadeja entre dos horizontes,

un viajero eterno y amarillo. En "Confesión" vuelve a ser el río la imagen preferida para darnos la dimensión de sus afectos: la ola de la calma, de la paz, de la mansedumbre, sin estridencias de borrasca. Su amor es como la leve conjunción de la orilla: arena y agua; como la caricia suave del ala dibujada en la arena por la orilla del agua. Lo que queda en el borde del cristal es la angustia, su angustia sin desesperanza, pero angustia al fin; algo que está ahí, cerca del río y de la rosa, algo que muerde suavemente el corazón y termina en melancolía en la penumbra de la tarde: Es una inquieta desazón o una desazón inquisitiva que queda suspendida, etérea en el interrogante del vuelo de la alondra y en el diálogo perpetuo de la orilla y el agua.

Ya lo he dicho. El amor
es río que acaricia blandamente
mi orilla. Lo aguardé
con azucenas para su corriente
de rocío. Mi angustia
se deshizo en cristal de espuma leve.
...Si mi día es de nube,
es que la espera me volvió celeste.

En la delicada estructura de su versos anida un querer ser los pasos de la espuma para andar su espera iluminada; un desear la intensidad de la alhucema y las manos de viento para rozar sin roce, y los nervios sonoros para escribir sobre arterias musicales su propia canción enamorada.

Quiero nervios de música.
(¡Oh mis venas y arterias de baladal)
Pentagrama seré
de mi propia canción enamorada.

Quiero carne de luna.
De carne luna-flor mi nuevo día,
Así tendré el color,
el justo palpitar de mi alegría.

Intensa de alhucema,
de tierra, pino, pentagrama y luna,
iré hilando mi espera
con guedejas de amor, una por una.

Su sensibilidad oye como lentamente se deshoja el otoño, como crecen el sauzal y el musgo, en tanto el mundo grávido de días y de soles gira su incansable letanía de hueso y de metal. En "Búsqueda", junto a la alegría cromática que la luz infunde a las cosas, viaja el llanto verde del eterno navegante del Paraná:

Voy navegando en cauce de azucena
recién nacida tras mi roto canto,
el musgo hizo mi barca. Y hay un llanto
de camalote entrando por mis venas.

Los remos son de azul. De miel la arena
que empolvorea luz. Y aquel quebranto
de ser sombra sin ruta, hoy es manto
de estrellas, derramado en agua buena.

En sus poemas, Rosa María Sobrón de Tiucco, no se ha ceñido a un determinado esquema, ni a una estrofa única; junto a los endecasílabos y a los largos versos libres, encontramos la milenaria eficacia del octosílabo. En "Crepuscular" como en "De tanto mirar los ceibos"; en "Canción de noviembre" como en "Romance", se ubica su espera en el paisaje; y de él emerge esa leve angustia que camina a su lado, esa angustia que como una burbuja quiebra el cristal de la tarde. Allá a lo lejos, diminutas cúpulas vienen agrandadas en un galope de campanas, por los campos verdes. El paisaje es un ocaso rosa. Pero a la tarde el sol pinta las cosas con colores alegres:

De tanto mirar los ceibos
el agua se ha puesto grana.
Y se han plateado los ceibos
de tanto y tanto besarla.

Es la hora de las cigarras junto a la orilla y en la grupa del agua un camalote que viaja se lleva consigo el alma; detrás está la llanura abierta como su infancia, y a su frente se halla el río donde navega el otoño:

Quedó detrás la llanura
que sostuviera mi infancia,
y siento ya que este río
se va trenzando en mi entraña
vigorosa y dulcemente
con sus sueños de lomadas,
con sus corolas de juncos
y sus siestas de cigarras.

O ya en "Noviembre": mariposa - trigal, donde un soleado rumor de frutos canta en los aires: Luna, colina, panal.

Desazones verdecidas
bajo el jazmín y el parral.
Emjambres de amores nuevos
dicen silencio triunfal.

Y es lúcido milagro
de noviembre inaugural,
un corazón que florece
en mariposa-trigal.

Miles de abejas veloces labran en su costado un panal desconocido, y la gravidez frutal del árbol la convoca; hay cárceles de miel y alas de palomas. Sólo las horas en espera demoran la aurora presentida que se dice en el viento y se anuncia en el ave.

El aire destila savia
y huele la tierra - madre.

Octubre vino en un pájaro
mi corazón creció en ave.

El cielo ríe de lirios.
Un claror en el paisaje
con trasparencias de miel.
¡Ah mi piel que a trigo sabe!

Y al irse la sexta luna
late ya mi pecho - cuna.

Pero nó sólo en octosílabos asoma la redonda ternura de la espera, sino también en sus sonetos aparece la mínima amapola, la sangre de su sangre, el tibio río que crece a su costado; no ya un amor estéril de queja y de silencio, sino fecundo, de entraña florecida.

No lo siento, Señor, pero ya es mio
su corazón de mínima amapola.
Su sangre por mi sangre, tibio río
que el amor trenza en candorosa ola.

No lo siento, Señor, pero hay un vuelo
de lirios nacarados por el cielo
que dibujan su nombre transparente.

El latido como espiga estremecida es ya temblor alado; y todo es cavilar si el día señalado será de sol, de viento, de lluvia de sombras o de aurora.

Yo sé que si es la lluvia el día señalado,
la hora tendrá esencia de pino resfrescado.

Yo sé que la ciudad, los campos y los mares
tendrán en mis ojeras estructuras de altares.

Y cuando en nuevo grito se desgaje mi voz
se alzará de mi seno la sonrisa de Dios.

Así como en los armoniosos dísticos anteriores se remansa la espera en conjeturas, en los versos finales -En Vegetal postura"- toda la poesía de la autora canta la hora del pino y del aromo, de la miel y el azúcar.

He florecido en un verdor
Yo no sé si de pinos o de sauces.
La menta y el aromo
discuten su perfume por mi sangre.
He florecido. Y es un alba
de azúcares y mieles en desvelo
rozándome la cara.
Dios ha rasgado su silencio.

En mi bolsillo de alelí
mueren los tallos de la pena.
En un ópalo azul
va creciendo mi polen de alhucema.

He florecido. Río y cielo
juguetean amores contestados.
Un niño me sonríe
desde el claro trasfondo de mi canto.

Un juicio crítico sobre el libro de Rosa María Sobrón de Trucco, no tiene que apoyarse en el hecho de ser su primera tentativa lírica, ya que sus versos denotan una elaborada madurez, la cual ha dado a sus poemas una comprobable unidad. Hábil en el soneto como en los versos libres, tiene un venturoso porvenir en nuestras letras, con más razón si puede desprenderse de toda trabazón, frontera o límite a su fina sensibilidad, que se hace cristalina emoción en sus poemas.

Roberto Angel Parodi

HISTORIOGRAFIA INDIANA. Autor: Francisco Esteve Barba Editorial Gredos. Madrid 1964.

No es tarea sencilla determinar y examinar en un libro aunque él tenga 740 páginas todo lo que se ha escrito sobre América desde su descubrimiento, tarea de los cronistas indianos y de todos aquellos que se ligaron al proceso español tras el Atlántico dejando después sus impresiones sobre lo que ocurrió y lo que vieron. Si tenemos en cuenta la hazaña extraordinaria cumplida por España en cuanto a la magnitud de la empresa por lo dilatado del escenario -todo un continente- y al tiempo que ella insume -más de tres siglos-, escenario que es motivo de los que escriben y tiempo en cuyo transcurso se escribe, se valorará el mérito de quien ha recopilado el gran caudal de literatura que América despertara. Tal la tarea que realizó Esteve Barba en su obra HISTORIOGRAFIA INDIANA, para la que su calidad de docente de la Universidad Central de Madrid y de funcionario de la Biblioteca Nacional de dicha ciudad se habrá visto facilitada dado el riquísimo material aquí existente

La obra está precedida de una orientadora Introducción en la que se sintetizan las finalidades y los caracteres fundamentales de la historiografía indiana. Destaca un hecho positivo de dicha historiografía cual el aporte al mundo europeo haciendo conocer América desde su nacimiento, con precisión desde dicho instante en contraste con los orígenes de Europa que se pierden en la nebulosa del mito y la leyenda Pero el aporte no se circunscribe a lo que hace conocer desde 1492. El cronista, o mejor España necesita saber quién es el aborigen para concretar su acción civilizadora. Nada puede realizar sin conocer costumbres, modalidades, hábitos, creencias y hasta supersticiones del elemento con el que va a elaborar, y entonces averigua y estudia, y después escribe sobre todo ello, con lo que surgen las bases de la etnografía americana. Necesita también para lo mismo conocer el pasado de los pueblos que va conquistando y catequizando, y entonces también surgen las primeras versiones del pasado indígena, para lo que recoge las leyendas y las tradiciones orales por medio del elemento civilizador que incorpora, cual el alfabeto escrito, con lo que salva del olvido una riquísima fuente reconstructiva.

En cuanto a las finalidades de los primeros que escribieron sobre las Indias, destaca Esteve Barba que lo fueron las de hacer conocer los propios hechos con las noticias de lo que ven y de lo que oyen, "y averiguar y perfeccionar la historia de los pueblos aborígenes". Con lo que están realizando la historia de la conquista

y ampliando otras ciencias como las gegráficas, naturales y etnográficas. Posteriormente, otras serían las finalidades: justificar sus procedimientos en algunos que tuvieran destacada función en América, o hacer público conocimiento de la gran tarea del Monarca son algunas de esas otras finalidades posteriores.

En lo que se refiere a los tipos de historiógrafos, Esteve Barba especifica algunos como el conquistador que fue soldado y escritor y relata lo que ve cual los casos de Cieza de León, Bernal Díaz o Fernández de Oviedo. Está el humanista historiador que mezcla sus relatos con tintes clásicos; el cronista eclesiástico que "fuerza la interpretación de los hechos a causa de la Biblia o de sus estudios escolásticos"; el mestizo culto que enlaza los dos espíritus que lleva en su sangre porque los comprende y, por último están los investigadores como Oviedo o Sahagun que leen en la naturaleza o en el hombre americano.

Al destacar otros caracteres de la historiografía indiana menciona el de la **complejidad** ya que presentan la historia **general** o sea los hechos de los castellanos, **natural** con la descripción del ambiente y del hombre y a veces también **moral**. La historiografía es a veces **exacta** y también **apasionada**: se es almagrista o pizarrista, dominico o franciscano, encomendero o partidario del Estado. Gómara y Las Casas son los representantes de estos extremos. Es interesante la acotación sobre la carencia de una epopeya indiana, anotando al respecto que se recurrió a mitos clásicos como el de sirenas y amazonas, aunque lo fantasioso chocó con la realidad que el mismo cronista registra. Pero si faltó lo épico es importante destacar que la historiografía indiana nos legó totalmente la historia a veces con algo de epopeya como Bernal Díaz y Ercilla que supo hacerla en verso.

Cómo se desenvolvió la historiografía es otro punto importante. Menciona un comienzo trazado por los propios actores de los sucesos cual el caso de Colón, Cortés o Giménez de Quesada. Le seguirán los que escribieron acompañando a las expediciones, para seguir los que historiaron la conquista espiritual como el clásico ejemplo del jesuita, para terminar en el XVIII bajo la influencia del racionalismo de la Ilustración con valoraciones del indigenismo.

El contenido fundamental del libro o sea el estudio de las obras y autores cuyo conjunto forma lo que le da título, el autor la divide en diez partes cuyas cuatro primeras se refieren: a la historiografía del descubrimiento, a la que corre desde la época de Colón a la primera vuelta al mundo, a los primeros historiadores generales y a la Crónica oficial. En las seis partes restantes el autor determina lo que se escribiera sobre cada una de las circunscripciones políticas de la América española.

En la primera parte analiza lo que surgiera de la pluma del descubridor que la valora por su espontaneidad. Cobra interés el estudio de la tercera parte sobre los primeros historiadores generales en los que incluye a Pedro Martir cuyo **Opus Epistolarium** y las **Décadas de Orbe Novo** constituyen la primera historia general de las Indias escrita a poco del descrubrimiento. Estudia luego a Gonzalo Fernández de Oviedo, primer cronista de Indias, historiador, naturalista y etnólogo, veraz y descriptivo de todo lo que vio, a quien le hace ocupar como naturalista el primer puesto en la historia de la ciencia americana, y para quien el dominio de España sobre América fue incontrastable incluyendo el aborigen, sobre lo que tuvo la enconada y tremenda oposición de Bartolomé de las Casas, tercer historiador general que todavía despierta vehementes discusiones en los ámbitos científicos. Su **Brevisima relación de la destruyción de las Indias**, que, como es sabido constituye el origen de la leyenda negra americana, Esteve Barba la califica como "un libelo lleno de incongruencias, falsedades, y exageraciones hiperbólicas", juicio que lo define en la clásica polémica entre lascasistas y oviedistas.

Como se ha dejado anotado, las seis últimas partes comprenden la historiografía de las regiones política americanas: Méjico, Guatemala y Yucatán, Nueva Granada y Venezuela, Perú, Chile y Río de la Plata. Interesa especialmente esta última que la hace comenzar con la obra de Schmidel y de Alvar Nuñez, para seguir con las de los poetas: Luis de Miranda y Martín Barco de Centenera de quien dice que "manejaba la pluma como una escoba", con la disculpa que no pretendió hacer historia sino un poema con tema histórico. En el juicio sobre la obra de Rui Díaz de Guzmán valora el esfuerzo de escribir merced a un innato instinto de historiador, con una carencia total de elementos, sin medios de información y totalmente apartado de todo centro cultural. Los escritores jesuitas del río de la Plata merecen la atención de Esteve Barba como que ellos fueron los que ocuparon el lugar preponderante del movimiento historiográfico del Plata. La Compañía de Jesús ensanchó el dominio español en base a una organización política y religiosa. Dado el cariz y la importancia de su acción la Orden impuso la obligatoriedad de historiar el proceso. De aquí que muchas de las obras de sus componentes hacen fundamentalmente la crónica de la Orden o sea todo lo que fuera su actuación que, con ser decisiva en el proceso integral del desarrollo y progreso de dilatadas regiones, no es total. Se dejó de lado por ejemplo lo que se refiere a la misma organización establecida por el jesuita, de tanto interés por su originalidad como lo anota Esteve Barba

para el caso de la Historia del Paraguay del padre du Toict que no es otro que el conocido y castellanizado Nicolás del Techo, obra de la que la Biblioteca Nacional de Madrid guarda un ejemplar que es la manifestación acabada de la paciencia y empeño del jesuita en la educación del aborígen Es un ejemplar manuscrito hecho por mano guaraní en una imitación tan perfecta de un impreso, que se necesitan ojos muy expertos para distinguirlo del realizado por la tipografía.

La obra de Pedro Lozano es calificada como lo más granado de la historiografía rioplatense y su autor, como figura eminente entre los historiadores de América, agregando que es lo más completo que puede escribirse sobre un territorio ya que en ella hay las ciencias ya anotadas en las características de la historiografía además de la historia eclesiástica. Termina la parte rioplatense con los autores que se vincularon a la región como derivación del arreglo definitivo de límites entre España y Portugal después de San Ildefonso en 1.777 como el naturalista Félix de Azara, Francisco de Aguirre y Diego de Alvear.

En definitiva, se trata de un libro de positivo interés y más que nada de gran beneficio para la docencia superior, que adquiere mayor valoración con la inclusión de dos orientadores índices, el primero analítico y el otro compuesto por setecientas sesenta y unas notas sobre bibliografía y referencias personales de los autores que escribieron sobre América.-

Manuel E. Macchi

Palacio San José, 31 de Julio de 1965

PREGON Y CANTO

(Un libro de Francisco Martínez Segovia)

La Nación, La Prensa, El Diario, etc. se han ocupado e elogiosamente de este nuevo libro del poeta entrerriano, cuya esencia lírica se expande de sus páginas, prosa y verso, cómo una bocanada de ese aroma gustoso de los jazmínez del paíz que se exhala... como él lo dice con tanta sutileza .. por los zaguanes del Paraná de su cariño y de su recuerdo, tan hondamente sentido y tan bellamente cantado. Libro de sueño y de ensueños, de evocaciones y de presencias, de pasos y de vuelos, da a la lírica entrerriana una nota de intimidad comunicativa y clara, musical por armoniosa y entradora por emotiva. Sin afectación, siguiendo la línea clásica en la forma y en la lucidez de la expresión, dice sin contorsiones su pensamiento y da sin hermetismos obscuros su espontáneo sentir. Es la poesía verdadera que retorna por la senda del arte comprensivo y comprendido, para iluminar los paisajes del alma y aclarar el mundo de los sueños. Es la poesía que Paul Claudel quiere "sin modas y sin snobismos, clara, natural humana"; no esa otra que según este mismo autor "demuestra no tener nada adentro y pretende, lo que es peor, deslumbrar a los incautos". -Con sencillez que no es simpleza, con modestia que no es humildad, con seguridad que no es egolatría, el poeta, que lo es en este libro tanto en el verso como en la prosa, desnuda su alma ofreciéndola al viento de sus recuerdos para regocijo propio y ajeno.

Entramos a este libro por la remansada "Bahía" del Paraná, el río padre, siempre rezongón y poderoso que parece amansarse al pie de las barrancas para espejarlas y besarlas; y por estas páginas, sin arrebatos, como por un itinerario seguro y bien sabido, el poeta nos lleva de la mano de sorpresa, descubriéndonos en la andanza imprevistos secretos que la ciudad tiene guardados, bellezas que no todos vemos, rincones que la umbría retiene ocultos, monumentos que olvidaron los hombres de hoy, casonas que se agachan como escondiéndose de la piqueta, senderos recoletos que conducen a sitios de ensueño, anchos bulevares que se abren en nuevos horizontes, paisajes que dan finas acuarelas a los ojos absortos.. Y, de tanto en tanto, la nota crítica, la ironía sonriente, el dolor retrospectivo, la esperanza en acecho... Quienes conocemos la capital provinciana nos sentimos halagados por estos aciertos y gustamos complacidos la belleza de estas apuntaciones líricas. Así, cuando frente a aquel puente almenado del parque Urquiza, que no cubre el paso de un arroyo sino de una calle, Martínez Segovia lo vé de esta manera:

Y hay veces que las almenas
del puente breve del parque
sienten, alegres correr
como un água azul, la calle.
Es cuando están madurando
los tiempos primaverales
y vierten, bajo del puente,
su flor los jacarándaes.

Lo mismo en su romance al bulevar Alsina, que va perdiendo su condición de enlace entre la ciudad y su campiña, para urbanizarse nostálgicamente, y que el poeta quisiera liberar del avance urbano incontenible.

Que no se construyan altos edificios
que tapen la simple candidez rural!
Que la ciudad siga viendo pronto el campo!
Que el campo se adentre, pronto, en la ciudad!
Que ésta siga siendo lenta y provinciana
y hasta, si es preciso, sin ser Capital.
Y que tu le sirvas, siempre, de cintura
con tu arroyo claro de jacarandá.
Tú, que eres tan nuestro, tan paranaense
que hasta desembocas en el Paraná!

Pero el río es como la obsesión que llena el libro, como el leit motiv de su inspiración. "Tres nocturnos fluviales", "Navegando" e "Imágenes para viajeros", nos dan novedad de su verso, la precisión de sus metáforas, la cierta visión de sus paisajes, la sentida palpitación de sus emociones:

Si mirando a la distancia es azul el aire arriba
es azul el que aspiramos y es azul la estrofa herida...

Pero hay momento en que el poeta deja el tablero ciudadano, va hacia las cuchillas que le ocultan las nuevas construcciones y, así como su río encuentra un instante de serenidad en su bahía, él, en las "Quintas", ha hallado la remansada paz de sus ensueños:

Los arroyos son cuerdas
de mi guitarra
y las lomas son versos
de mi payadas...
El agüita que corre
lleva tu entraña,
y el tomarla es el beso
de una entrerriana...

Y afirmándose luego en décimas sonoras y redondas, nos da la gracia de un momento de solaz en un tono que no desentona con la fineza del libro por su musical gallardía:

Miro siempre hacia el camino,
Entre mate y mate, canto.
Percibo, de tanto en tanto,
el agudo olor del lino
y cuando pasa un vecino
con su tranco, corto y rudo,
apenas si el pucho mudo,
me estiro y cuando lo veo
le tiró como al voleo
la pedrada de un saludo.

Más tarde, comparando caminos y senderos, como en una competencia de dimensiones y destinos, se queda con éstos, por íntimos, por ensoñadores, por discretos, y canta:

Los senderos son nuestros. Sabemos
su trayecto total y sencillo.
Tienen algo de humano, es el alma
que humilde perfuma la flor de espinillo.

Y, en fin, cierra el capítulo con un "Anocheciendo" delicado y tenue, que comienza con esta cuarteta deliciosa:

Guadaña el cuarto creciente
otra cosecha de estrellas.
Se oye la gárgara larga
del arroyo entre las piedras...

y termina con esta otra que en nada le desmerece:

Hay un barullo de dudas
en la luz de las luciérnagas.
La guadaña de la luna
brilla con tanta cosecha

PREGON Y CANTO libro de fervor terruñero que se universaliza por su sentimiento y por su belleza, se ahonda por su contenido y su emoción. Es libro de poeta y da una tónica nueva a la líricas de Entre Ríos, tan rica y variada por la profusión de sus cantores y la fuerza inspiradora de su ambiente.

Y no está de más decir, porque ello es justicia para su impresor... el libro trae el sello de Colombo... que este libro fue de los elegidos en el gran concurso de "los cincuenta mejores libros impresos en el año 1964", y en el cual el Montaraz de la Colección Bibliográfica Entrerriana, de nuestra ciudad, tuvo tan destacado lugar

PREGON Y CANTO es alma de un pedazo de la patria chica. La abarca y la embellece.

Delio Panizza

SOFIA ACOSTA. - "Poemas del agua" - Editorial Confín. - Córdoba, 1965.-

José Hernández, casi al comienzo de "La vuelta de Martín Fierro" (estrofa 11), pone en labios del protagonista esta sexta rima en la que alude al tipo de literatura social y militante, que más tarde habría de ser llamada con el calificativo sugestivo de prosa o poesía comprometida:

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar.

Y haciendo referencia a la forma en que podrían ser interpretados sus versos había dicho ya:

Digo que mis cantos son
para los unos... sonidos,
y para otros... intención.

A la actualización de este fragmento de la obra de Hernández, nos ha llevado la lectura del elocuente y meduloso prólogo del señor Juan E. Zanetti, a los poemas de la autora que nos proponemos comentar. Dice, efectivamente, el aludido crítico casi al final de su trabajo: "Asimismo pienso, que la libertad de crear, auténtica e insobornable, no puede ser -para nadie un pasaporte para evadirse de la realidad; sino por el contrario, debe hallarse profundamente consustanciada con la responsabilidad social del poeta". Y agrega: "Si su creación madura en un mundo de sueños, ¡qué sueño! con las antenas metidas, como raíces, en el humus fecundo de la vida social". Creemos que la demanda, aún admitiendo que el citado autor no niega inquietud inquisidora en Sofía Acosta, resulta por sobre lo que

ésta intenta en este ensayo poético, que no puede ir más allá de una sucesión de imágenes novedosas y plásticas a las que une, en algunos casos, un anheloso indagar, una búsqueda interrogante en torno a problemas a los que el poeta no puede ser ajeno; y todo ello teniendo como motivo lírico el mismo río que inspirara a tantos escritores desde el poco menos que olvidado y culterano Labardén. Tampoco, como es lógico pensar, la estricta división de Hernández, aunque siempre vigente, puede tomarse como medida en todos los casos; y menos aún en aquellas obras que equilibran una delectación estética con el planteo de los por eternos no menos inquietantes problemas del hombre.

Desde las primeras páginas del libro de Sofía Acosta, nos enfrentamos con una forma de expresión concisa, proclive a la síntesis, que nos recuerda en algunos casos, a ese tipo de poesía rápida de ciertos autores modernos; una poesía que evita el uso de partículas innecesarias, que busca la concreción de lo vital y sugerente y que aspira a comunicar todo lo que la límpida insinuación del río despierta en su espíritu. En cuanto al aspecto formal, tampoco sus versos se ajustan a cánones tradicionales en materia de versificación, prefiriendo los ya habituales versos libres; pero, evidentemente, tras un apoyo musical sobre la base de anáforas y construcciones paralelas, que actúan como soportes rítmicos en sustitución de la semejanza métrica de que carecen.

En el poema que encabeza la colección -Esencial-, está ya planteada la eterna imaginería del agua; de lo que, aunque fluye, es; frente a la temporal estructura del hombre: perecedero, pero capaz de quebrar las distancias y de descubrir horizontes por sobre la brevedad que le señalan los relojes. Todo ese quehacer metafísico frente a este río, que arrastra el misterio último de su origen junto a tantas auroras y tantos ocasos engendrados para agonizar en el espejo de sus aguas, es...

Ciertamente. Milagro.
Salvarse lejanías de puertos enclaustrados
por bajeles caídos. Como ángeles.
Y dar aliento nuevo a las velas que esperan
gaviotas centelleantes.
Y ser el sol y el viento. Y el verdeazul del mar.

En todos sus versos se observa la búsqueda muchas veces

fructífera del adjetivo original, en algunos casos metafórico, y desde el comienzo se nota la fascinación que, sobre la escritora, ejerce el sustantivo "demiurgo", repetido varias veces en el transcurso de la obra. Pero volviendo al motivo principal de su canto, podemos decir que sus poemas no son sino un ver al Paraná desde distintos ángulos; como en el titulado "Al río desde Diamante":

Desde el barranco
contemplé la plenitud de tu hermosura.

El cielo en el reflejo de tus aguas.
En las islas bravías el verde era esmeralda.

O las cosas que a su lado viven: desde el árbol al niño, desde el camalote al puerto; y el sortilegio de sus riberas purpúreas de ceibos y, otras veces, azules de jacarandaes; riberas donde se oye el latir de la vida vegetal que perfuma la tarde del río:

Y al llegar la noche
quizás se detiene
cansado artesano
de flor, de semilla, de pez y de pájaro
a escuchar canciones que una madre canta
bajo las estrellas.

En otra ocasión es el árbol aferrado a la barranca que lo inclina hacia el río; un ser agónico, cuya red de raíces luchan contra toda esperanza, dilatando la hora de hundirse en las aguas. "Arbol del río que alguna vez se irá", principia esta poesía que nos seduce como una de las más logradas, en la que se aúna a la imagen del viejo tronco herido, un sentido discurrir sobre la vida:

Palpando en raíces tu agonía
yo he sentido
la angustia inenarrable de presagiar partidas.

Laten los corazones de los seres
para vivir la muerte en algún día...

Y el río cantará
la misma melodía, vieja y nueva.

El ciclo renovado. Eterno.
Sin descanso ni memoria.

Luego será el canto de los trovadores de ásperas gargantas, cuyos dedos rugosos pulsan las cuerdas de la guitarra. O el camalote enfilando su verde oscura proa hacia el misterio.

...Barco soñoliento
agitas un latido de sangre misteriosa
en tu airosa presencia de gitano del río.

Y luego la súplica, un ansia contagiosa de unirse a su incansable peregrinar; un afán de evadirse por las aguas del río:

Llévame a puerto que no tenga nombre
ni pregunte el mío.

A puerto perdido
de mujeres grises, pero comprensivas,
De hombres curtidos, pero sin dobleces.

Un puerto que encierre campanario blanco
para yo tenderle con fatiga dulce
mis brazos.
Con certeza plena de encontrar descanso.

Finalmente, sin pretender una crítica exhaustiva, queremos destacar

que llama la atención la no pocas veces lograda novedad de imágenes y adjetivos, lo cual unido al sentimiento que aflora en sus versos, otorga a su libro "Poemas del agua" un valor digno de ser elogiado.

R. A. P.